Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno IX

N. 79 | Gennaio 2020 | ISSN 2431 - 6739

Anna Karina, il volto iconico passato e futuro della Nouvelle Vague

Danimarca 1940 – Parigi 14 Dicembre 2019

Non è riuscita a vedere e a farsi vedere, come si attendeva e ci si augurava, alla retrospettiva godardiana che la Cinémateque Française ha in programma dall'8 di questo mese al 1° marzo prossimo. Se n'è andata il 14 dicembre, dieci giorni dopo l'inaugurazione dell'atelier (ben successivo alle loro comuni imprese in coppia) di Godard, "Le Studio d'Orphée" alla Fondazione Prada. Aveva appena fatto in tempo Bergamo a volerla come ospite d'onore e soggetto presente e parlante della propria retrospettiva nella scorsa edizione, come Cannes a dedicarle il manifesto e Bologna a... cineritrovarla l'anno precedente. A oltre sessant'anni dalla sua esplosione, la *nouvelle vague* si sta progressivamente quanto inesorabilmente congedando. Nella tragedia, col suicidio di Jean Seberg (1979); nel dramma, con le scomparse premature di Truffaut ('84) e Demy ('90); per naturale uscita dalla vita, come nei casi di Chabrol e Rohmer (2010), più di recente di Rivette (2016), Jeanne Moreau (2017) e Agnés Varda pochi mesi or sono. Ma il caso di Anna

segue a pag. 8

Festival

Babel Film Festival 2019

Antonello Zanda

Il Babel Film Festival è il primo concorso cinematografico internazionale destinato esclusivamente alle produzioni cinematografiche che guardano e raccontano le minoranze linguistiche. È una novità rilevante in un contesto cinematografico mondiale in cui le grandi produzioni si ostinano a parlare lingue omologate e universali, che appiattiscono, in un certo senso, l'universo dell'espressione umana. La lingua minoritaria è una lingua che vive della sua diversità e della ricchezza che restituisce nel suo vivere, non solo nella vita che le garantisce il parlante, ma anche nella vita che le rinnovano le arti poetiche. Il cinema, che in passato non ha mai valorizzato le parlate locali se non in relazione alla capacità di restituire la caricatura di un modo di vivere stratificato (in termini sociologici e antropologici), da diversi anni è stato in qualche modo vivificato dall'incontro con le parlate locali, con le lingue e i dialetti che sopravvivono nelle aree linguistiche spesso periferiche di tutto il mondo. Le comunità hanno consolidato il senso dell'identità anche in forza di una lingua che in passato caratterizzava l'esistenza di quel gruppo e che nel tempo del progresso ha rischiato di perdersi. L'ONU ha dichiarato il 2019 l'anno delle minoranze linguistiche proprio perché sottolinea l'urgenza di una consapevolezza misurata sul rischio che entro la fine di questo secolo, delle 6700 lingue parlate nel mondo, tra il 50 e il 90% morirà, al ritmo di scomparsa di una lingua ogni due settimane. Il Babel Film Festival ha appena chiuso la sua 6ª edizione lavorando per impedire questo progressivo impoverimento culturale. Ha mantenuto le promesse di un programma ampio e articolato, ricco nei contenuti e che rende ragione di una vitalità creativa nel rapporto tra cinema e lingua reale. Il festival promosso dalla Società Umanitaria – Cineteca Sarda di Cagliari ha ricevuto anche quest'anno il riconoscimento della medaglia di rappresentanza della Presidenza della Repubblica e della Presidenza della Camera dei Deputati. Organizzato con l'Associazione Babel, grazie al sostegno della Regione Autonoma della Sardegna e della fondazione Sardegna Film Commission, il festival è stato introdotto da film prodotti dal Babel, due con il concorso *Kentzeboghes*, per progetti cinematografici nelle lingue e dialetti della Sardegna,

segue a pag. 6

Politiche educative e formazione culturale cinematografica per i giovani in Germania

Il cinema educa alla vita!

Dopo una visita a fine Novembre a Francoforte sul Meno di una delegazione di **Diari di Cineclub**, la responsabile delle attività di alfabetizzazione del dipartimento di educazione cinematografica del DDF - DeutschesFilminstitut & Filmmuseum, Christine Kopf interviene per raccontare la storia e le politiche culturali dell'istituto di cinema tedesco

Christine Kopf

Nei 124 anni della sua esistenza, il cinema ha subito cambiamenti incredibili. Già dalle sfarfallanti brevi sequenze delle prime immagini, quelle che sono state lanciate da proiettori rumorosi sugli schermi di sale fieristiche, ai tanti lungometraggi artisticamente rigorosi e apprezzati del periodo del cinema muto, si può notare una differenza enorme. Ma anche successivamente a tale periodo il cinema ha avuto la capacità di reinventarsi più e più volte come specifica forma d'arte - a un ritmo assai rapido -, prima grazie al sonoro e successivamente con l'introduzione del colore è riuscito a perfezionare ancor di più il linguaggio visivo e la stessa narrazione. Oggi col moderno cinema in digitale esso continua ancora costantemente a rinnovarsi. Il DFF - *DeutschesFilminstitut & Filmmuseum*, che nasce dal *DeutschesInstitut für Filmkunde* (DIF), fondato da Hanns Wilhelm Lavies il 13 aprile 1949 a Wiesbaden, ha accompagnato per 70 anni questo processo cinematografico attraverso la ricerca e la conservazione. Il 7 giugno 1984, su iniziativa di Hilmar Hoffmann, allora capo del Dipartimento di Cultura, il Museo del cinema tedesco è stato inaugurato davanti alla riva del fiume nel Museo della banca di Francoforte. Le collezioni del Museo si sono basate inizialmente sull'acquisto da parte della città di Francoforte delle proprietà cinematografiche storiche del collezionista Paul Sauerländer, che consistevano in 1300 copie di film in pellicola, 2000 poster cinematografici, 7000 foto e altre diverse numerose attrezzature cinematografiche d'epoca. La villa Gründerzeit di Schaumainkai è stata riprogettata dal punto di vista architettonico per adattarsi al meglio al Museo, per ospitare

segue a pag. successiva

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

una biblioteca pubblica sulla storia del cinema e il "Kommunales Kino" (il cinema comunale). A seguire, sotto la direzione di Claudia Dillmann, il DIF e il *DeutschesFilmmuseum* sono stati riuniti in un unico Istituto a partire dal 2006. Il *DeutschesFilmmuseum* nell'occasione è stato riconvertito in un nuovo spazio di mostra cinematografica permanente. Dopo il ritiro dal lavoro della Dillmann, a diventare direttrice dell'istituto è stata Ellen Harrington, che già in precedenza aveva assolto compiti di responsabile della prestigiosa *Academy Museum of Motion Pictures* di Los Angeles. E' proprio Ellen Harrington a completare la fusione formale dell'istituzione iniziata nel 2006, rendendola formalmente riconosciuta come unica entità culturale proprio nel 2019, acquisendo il nuovo nome DFF – *DeutschesFilminstitut & Filmmuseum*. Il Dipartimento di educazione cinematografica, istituito nel 2013, ha raggruppato e ampliato le numerose attività di educazione museale, che dal 1984 offriva già corsi formativi per asili, scuole, famiglie e adulti. Sei anni dopo l'educazione cinematografica è diventata uno dei pilastri fondamentali del profilo DFF insieme ai progetti di digitalizzazione dell'audiovisivo. Il Dipartimento è riuscito a elaborare progetti educativi innovativi, trasformandoli in proposte e pratiche nella vita culturale quotidiana e attirando per questo molti finanziamenti per la loro realizzazione. Il Dipartimento è ora sempre più attivo sia a livello nazionale che internazionale, contribuendo a far assumere nello specifico al DDF una funzione sovra – regionale. Il lavoro educativo del DFF propone oggi ad un pubblico giovane l'articolazione dell'intero sistema del cinema. L'obiettivo specifico è facilitare la conoscenza delle opere d'arte cinematografiche e la storia del cinema, che nonostante l'onnipresenza nella vita di tutti i giorni di immagini in movimento tale possibilità educativa non si presenta quasi mai nella vita di bambini e giovani. Operatori preparati nell'educazione alle immagini per la prima infanzia sono stati coinvolti dal Dipartimento per formare un settore specifico formativo chiamato "Mini-FilmClub", in cui i bambini della scuola materna hanno la possibilità di avere un primo approccio con film sperimentali, rapportandosi attraverso il gioco con gli inizi della storia del cinema fino a diventare successivamente essi stessi soggetti protagonisti attivi e creativi. Questo format ha avuto il riconoscimento dal *BKM Prize for Cultural Education* del 2016 e ora è in una fase di una più ampia divulgazione sia a livello nazionale che internazionale. Nelle "*SchulKinoWochen*" (l'anno delle settimane del cinema scolastico), in cui solo ad Hessen sono circa 80.000 gli scolari che le frequentano, il cinema lo si vive tutto in un'aula. Oltre a far conoscere la cultura cinematografica con una serie di film adatti all'età, questo progetto nazionale si focalizza sulla storia del cinema e sulle analisi dei film, nonché sulla conoscenza delle proposte cinematografiche e dei festival più recenti. Ancora, il "LUCAS – *Internationales Filmfestival für junge Filmfans* ", il più vecchio festival cinematografico per un pubblico di giovani in Germania, da diversi anni fa sempre più affidamento su formats partecipativi, che grazie a ciò il DFF sta ulteriormente allargando un rapporto concreto con il pubblico giovanile. In questo festival viene presentata la più recente produzione cinematografica internazionale supportata dalla presentazione dei film in programma, adattata a bambini che vanno dai 4 anni fino agli adolescenti, integrata da un programma cinematografico con i classici del cinema e una serie di rassegne tematiche in parte progettate dagli stessi giovani. L'educazione al cinema deve far parte in modo naturale dell'educazione culturale più generale. Tuttavia, poiché stiamo parlando di un mezzo tutto sommato ancora giovane, a volte è ancora necessario insistere per sostenerne il bisogno. Letteratura, arti visive, musica e arti dello spettacolo fanno parte del calendario scolastico degli alunni. Al contrario, il cinema non si presenta quasi mai come mezzo di esperienza estetica e raramente lo si utilizza come oggetto specifico di analisi critica dei media. L'educazione al cinema e ai media in generale in Germania l'educazione al cinema (e ai media in genere) non fa ancora parte della formazione specifica degli insegnanti. Nei progetti presenti del DFF si può invece osservare quanto sia emozionante e formativo per i giovani l'incontro critico con importanti opere cinematografiche. Ciò aumenta l'importanza del valore del DFF come istituzione educativa extracurricolare e come partner affidabile per le scuole, ragione per la quale tantissime sono le richieste di collaborazione che provengono dalle stesse scuole, sia per una presenza al cinema o in classe, sia nelle mostre cinematografiche o nelle sale del laboratorio del museo stesso. Più oggi i giovani hanno l'opportunità di vedere film, sceneggiature, generi o sperimentazioni estetiche diverse, più essi hanno la possibilità di intraprendere 'viaggi' nella storia del cinema e delle cinematografie mondiali, più è facile per loro attraverso l'esperienza descrivere e valutare ciò che hanno visto, fare confronti e stabilire relazioni. In sostanza, questo è un approccio di lavoro che serve ai giovani per educarli alle proprie scelte, che è poi la base del pensiero critico. Il Dipartimento di educazione cinematografica vuole letteralmente 'infettare' i giovani con la cinefilia e incoraggiarli con essa a scoprire l'inusuale e l'ignoto. Il nostro lavoro educativo è influenzato dal pensiero di Alain Bergalas e dalla sua pubblicazione "Kino as Kunst" (Il Cinema come Arte), che prevede la formazione e la mediazione di operatori culturali cinematografici che accompagnano i giovani verso la conoscenza, come fossero dei 'traghettatori' su un percorso critico in cui entrambe le parti imparano sempre qualcosa gli uni dagli altri. I metodi e la forza di tale processo comunicativo induce a sviluppare un confronto e una riflessione incessante. L'apprendimento e la partecipazione di ricerca autonoma producono un risultato straordinario. Il DFF attribuisce per questo una grande importanza alla riflessione comune sul contenuto del film. Per tutte queste ragioni, esistono molti modi affinché i giovani possano essere supportati alla comprensione sulle scelte estetiche cinematografiche e sui suoi effetti culturali mediante un confronto diretto o anche in altri modi creativi. Ciò affinché essi possano essere in grado di capire pienamente ciò che vedono. Nel più recente dibattito sulla scienza nella educazione con i media, il film è considerato come lo strumento più esemplare, anche nella condizione di oggi col digitale, in quanto esso riesce a sviluppare rispetto agli altri media tecnologici un risultato culturale più dirompente. Tutto il materiale cinematografico e la

segue a pag. successiva

DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum - Schaumainkai 41
60596 Frankfurt am Main

DFF DEUTSCHES FILMINSTITUT FILMMUSEUM

www.dff.film

Un momento dell'incontro: Christine Kopf, Angelo Tantaro, Marco Asunis (foto di Maria Caprasecca)

da sx: Angelo Tantaro, Christine Kopf, Maria Caprasecca, Rina Serreli, Marco Asunis (foto di Sebastian)

segue da pag. precente

stessa storia del cinema hanno un posto e un significato speciale per il lavoro del DFF, che è per questa ragione sia un museo che una cinemateca. Tuttavia, questo mio intervento non vuole essere in alcun modo contraddistinto da uno spirito particolare di nostalgia o autocompiacimento; il processo evolutivo dei media appare ancora oggi in continua trasformazione. Nella prima parte della Mostra permanente presente al DFF, ancor prima della esposizione sulla invenzione del Cinema, in riferimento al processo comunicativo *tout court* si parte da una domanda, cosa può interiormente far nascere nel pubblico l'interesse del cinema. La curiosità da parte del pubblico può essere certamente considerata come un elemento costante in tutta la storia dei media, confermata fino ai giorni nostri da strumenti come YouTube & Co. I lavori artistici realizzati con luci e ombre sono in preferenza fatti vedere nel cinema della casa del DFF. Dal momento che essendo disponibili in formato digitale, questi possono essere sempre più estrapolati sotto forma di sperimentazioni nello spazio museale (in modo particolare nella seconda parte della mostra permanente così come in diverse altre dimostrazioni speciali). In quanto istituzione storico-culturale il Museo utilizza ancora metodi educativi tipici dei musei, incentrati cioè sulla conoscenza dell'oggetto. Solo con un profilo istituzionale chiaro e con una decisa collaborazione con gli altri protagonisti del sistema educativo cinematografico e del panorama formativo più generale, si può raggiungere l'obiettivo di vedere riconosciuta l'educazione cinematografica sul piano sociale e col sostegno politico finanziario di cui ha bisogno. E tutto questo per essere finalizzato a trovare la strada per uno sviluppo organico e diffuso di iniziative formative in asili e scuole a livello locale, regionale, nazionale e persino europeo. Ciò è un dovere sociale che abbiamo, perché il film, soprattutto per la funzione speciale che gli ha dato il Cinema, fa riflettere e delizia, irrita e respinge: in sostanza, è un nostro dovere perché il cinema educa!

Christine Kopf

Ha studiato cinema, filologia tedesca e antropologia culturale ad Erlangen, Marburg e Siegen (MA). Direttrice del festival goEast - Festival del Cinema dell'Europa centrale e orientale, Wiesbaden (2004 - ottobre 2008). Membro di diverse giurie, ha sviluppato progetti, mostre e rassegne di film per il Filmvilla Nürnberg, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Kulturamt Wiesbaden, Offenbach University of Art and Design (Moving Image Biennial 2013, Frankfurt) e in particolare per il Deutsches Filmmuseum (DFF) e Deutsches Filminstitut (DIF) a Francoforte sul Meno. Da vent'anni lavora per questa cinemateca tedesca, curando mostre, programmando rassegne di film, organizzando eventi speciali come il programma stesso per la riapertura della casa nel 2011. Dall'estate 2013 sta lavorando in un nuovo Dipartimento come responsabile delle attività di alfabetizzazione cinematografica. Parallelamente lavora come curatrice del Premio cinematografico Robert Bosch Stiftung per la cooperazione internazionale tra i giovani registi tedeschi e quelli del mondo arabo.

Politiche culturali cinematografiche per l'infanzia. Danimarca

Written in Sand

L'Associazione danese per l'infanzia e la gioventù (DaBUF), aderente alla IFFS - International Federation of Film Societies, ha deliberato un Manifesto denominato 'Written in Sand' (Scritto nella sabbia). Tale deliberazione del consiglio amministrativo del DaBUF rappresenta l'indirizzo politico culturale dell'Associazione volto a sostenere la conoscenza critica del cinema da parte dei bambini, quale fondamentale forma d'arte e di comunicazione sociale. Il DaBUF dal 1952 è operativo in Danimarca nel promuovere questo impegno. Scrive di questo a **Diari di Cineclub** Kim Bruun membro del DaBUF

Kim Bruun

Nella prima metà del 2010, la Danish Association for Children's and Youth's Film Clubs (DaBUF) si è riunita per delineare una visione politico culturale per i circoli del cinema dell'infanzia in Danimarca. Fondamentalmente, la visione che ne è scaturita afferma che tutti i bambini devono avere la possibilità di poter godere del cinema quale strumento d'arte. Una volta che si era appurato tale importante obiettivo, è risultato opportuno individuare uno slogan che ne identificasse gli intenti. In danese la frase che ha risposto meglio a tale intento è stata, "Film skal ses i fællesskab", che sostanzialmente significa – eliminando le allitterazioni della traduzione -, "Il film deve essere un'esperienza condivisa". In DaBUF si è pensato di dover ancora chiarire dell'altro, spiegare cioè esattamente il vero significato di alcune parole, quali ad esempio "bambini", "film" e "circolo del cinema". In questo senso si è voluto rendere evidente il significato concreto di queste parole attraverso la specificazione di 15 "tesi", quelle che si sono ritenute più appropriate. Per quanto semplici e ovvie possano esse apparire, si è avvertita la necessità di dover dare loro qualche significato in più. Nel 2017 abbiamo provato a farlo, scrivendo riflessioni e spiegazioni per ogni tesi enunciata. Alla fine, essendo stato un coro di voci multiplo, diverse interpretazioni risultano ripetitive ed alcune di esse perfino conflittuali. Tuttavia, sia le tesi che le deduzioni appaiono spontanee. Ora, di fronte a un nuovo decennio alle porte, ci si è resi conto che queste enunciazioni e ancor di più la loro pratica, non appaiono esattamente scolpite in tavole di pietra. Anzi, esse risultano scritte sulla sabbia. Così per la loro instabilità saranno erose dal tempo che le farà pian piano scomparire. Per cui si spera semplicemente con questo di provocare una piccola riflessione e perfino un velleitario dibattito. Quantomeno ciò si augura per la prima parte del nuovo decennio che abbiamo davanti. A seguire il sunto di quanto elaborato con il titolo delle 15 tesi messe in evidenza.

Tesi 1 - I bambini e i giovani devono avere il diritto di vivere il cinema come forma d'arte

Le immagini in movimento sono potenti veicoli per idee, pensieri e immaginazione. Il cinema è uno straordinario strumento che modella i nostri concetti di possibili mondi da realizzare e di vite da vivere. Forse più potente di qualsiasi altra delle sei forme d'arte. Le immagini in movimento richiedono ancora più tempo ed energia tra i bambini e i giovani. Le possibilità sono letteralmente infinite. Una durata di vita completa non sarebbe sufficiente per guardare i contenuti di oggi su YouTube. E domani ci saranno ancora più video da guardare.

Questo è il motivo per cui le persone che hanno a che fare con gli adolescenti e l'alfabetizzazione culturale dovrebbero cercare i film migliori e trovare quelli che risultano più adatti e significativi per i bambini e i giovani...In breve: i film che proiettiamo per i bambini dovrebbero sollevarsi come solide rocce nell'oceano inquieto rappresentato dai media.

Tesi 2 - I bambini devono avere tutti le stesse possibilità di vivere un film

Sembrerebbe che i bambini e i giovani scandinavi condividano tutti le stesse opportunità nella vita. Soprattutto quando vengono confrontati con gli adolescenti nelle aree meno fortunate del mondo. Per quanto sia vero, non si mostra il quadro completo. Non tutti i bambini hanno la possibilità di incontrare la cultura nella propria comunità locale. Per alcune famiglie un ingresso al cinema può rappresentare una stravaganza che non possono

segue a pag. successiva

segue da pag. precednte

permettersi. Altre famiglie non hanno le risorse. Di conseguenza, gli operatori che organizzano proiezioni di film per bambini e giovani dovrebbero sforzarsi di raggiungere anche coloro che sono meno fortunati, quelli che non hanno accesso alle iniziative culturali nei Comuni, per coinvolgerli con film appassionanti. Film che daranno spunti e spinte per desiderare un mondo più giusto. Col tempo questo processo formerà cittadini attivi, impegnati e curiosi.

Tesi 3 - Bambini e giovani devono essere rispettati, ascoltati e guidati

Bambini e giovani sono individui. Di conseguenza, essi hanno il diritto ad essere ascoltati e il diritto al cinema, a film che trattano questioni che rappresentano la propria vita. I film devono avere caratteristiche che li intrattenga e li provochi. Bambini e giovani sono vulnerabili e mutevoli. Essi cercano risposte e indicazioni. Ciò significa che noi, adulti, lo dobbiamo alle generazioni future, abbiamo il compito di selezionare film divertenti che trasmettano saggezza e consapevolezza. La combinazione tra bambini e film contiene una promettente simbiosi tra reattività pedagogica ed espressione artistica.

Tesi 4 - I bambini devono essere ispirati, sollecitati e coinvolti. Bambini e giovani hanno il diritto ad essere stimolati intellettualmente. Questa stimolazione li prepara ad affrontare una società in costante trasformazione. Inoltre, stimoli intellettuali come sollecitazione, ispirazione e impegno sono le chiavi per un'infanzia e un'adolescenza spensierate e felici. Se vivi i tuoi anni formativi senza preoccupazioni, tendi ad avere la capacità di diventare creativo, indipendente e attento alla democrazia. Di conseguenza, un essere più immune alle varie forme degenerative del radicalismo

Tesi 5 - I bambini devono promuovere la democrazia

Le società scandinave sono costruite sulla fiducia nella capacità e volontà degli individui di impegnarsi a sviluppare istituzioni e comunità democratiche. Ciò significa che, anche già da bambini, si deve acquisire e far comprendere il valore della democrazia. Questa corretta comprensione è quel che desideriamo trasmettere ai bambini nei nostri cineclub. L'esperienza condivisa ed il lavoro volontario degli operatori culturali che proiettano film devono mostrare ai bambini il valore democratico dei forum sociali.

Tesi 6 - I film devono avere lo sguardo verso i, con i bambini e i giovani

DaBUF desidera promuovere il film come qualcosa di più di un semplice sfarfallio di passaggio in un cinema. DaBUF desidera incoraggiare la visione di film come un'esperienza unica, selezionando per questo film dal contenuto sostanziale e proponendo film con presentazioni illuminanti. Bambini e giovani devono essere accettati come collaboratori attivi e creativi alle proiezioni. La nostra visione è quella di creare uno spazio di riflessione fertile per i film che per le loro caratteristiche sono rivolti a un pubblico giovane o che hanno giovani come protagonisti e modelli. Inoltre, desideriamo offrire al pubblico giovane opportunità di produrre film da soli. Capire il film è fare esperienza, comprendere e creare.

Tesi 7 - Il cinema deve incoraggiare alla consapevolezza della propria e della vita degli altri

In un mondo strettamente interconnesso e più grande che mai, abbiamo un forte bisogno di storie che ci ricordino le differenze tra gli uomini. E abbiamo bisogno di storie per insegnarci come accettare queste differenze. È importante per noi conoscere e riconoscere le nostre varie identità. I racconti cinematografici che ci rendono consapevoli delle idiosincrasie e delle problematiche di altre persone creano le esperienze artistiche migliori. Rendono il mondo un luogo migliore. In breve: il film è un eccellente mezzo per comprendere il mondo e colmare la diversità tra gli esseri umani.

Tesi 8 - Il film deve ispirare la critica e l'interazione

"Un'ora di tv dovrebbe ispirare 100 ore di gioco". Questa frase della *Danish Broadcast TV* vorremmo in definitiva farla nostra. DaBUF incoraggia i soci del suo Cineclub ad aiutare i bambini e i giovani a realizzare i propri film. Avendo provato a fare film per conto proprio, bambini e ragazzi capiranno il potenziale dei media. Almeno i film che vengono mostrati ai soci dovrebbero incoraggiarli a raccontare le storie personali con parole proprie. Inoltre, i film nei circoli del cinema dovrebbero aiutare i soci a inquadrare le loro storie personali, insegnando loro narrazioni che possono utilizzare come riflesso delle loro personali vicende.

Tesi 9 - Il film deve agire, scomporsi e meravigliare

Quando ci approntiamo a vedere un film, spesso cerchiamo di dimenticare i problemi quotidiani per alcune ore. Di volta in volta ci ritroviamo commossi, perplessi o addirittura stupiti. Sfortunatamente, non tutti i film per bambini hanno obiettivi più importanti rispetto a quelli dei produttori di incassare più soldi. Pertanto, i circoli del cinema dovrebbero proporre film che abbiano la forza di attrarre i soci, suscitare loro curiosità e meraviglia e sorprenderli con effetti e narrazioni cinematografiche stimolanti. I bei film possono (come nel caso di tutta la vera arte) toccare l'anima dello spettatore e persino diventare ispirazione che può cambiare una vita.

Tesi 10 - Il film deve essere variamente raccontato

Il numero di film prodotti ogni anno è abbondante. Per i circoli del cinema la sfida è scegliere il meglio. Vediamo molti film a caso, alcuni li guardiamo perché sappiamo già cosa aspettarci, altri vengono dimenticati nel momento in cui finisce la loro visione. Ma alcuni di loro ci rimangono impressi. Forse proprio questi film hanno qualcosa di diverso; forse questi penetrano nelle storie di chi li vede da una prospettiva nuova o diversa. Forse quel film usa sul piano tecnico la luce, il taglio del film o il punto di vista in un modo particolarmente originale. O forse quel film ci tocca in un modo che mai nessuna pellicola aveva mai fatto prima. I film che sviluppano il linguaggio cinematografico dovrebbero essere premiati e meritare di essere accolti da un pubblico più vasto possibile. Inutile dire che questi film devono essere la prima scelta nelle proposte dei circoli del cinema.

Tesi 11 - I circoli del cinema devono invitare tutti alla partecipazione

Spesso, il circolo del cinema rappresenta una opportunità che grazie alla sua economicità riesce a far incontrare il cinema, come strumento di acquisizione di un patrimonio culturale e veicolo di conoscenza di storie attraenti. Idealmente, il circolo del cinema può funzionare come crogiuolo per tutte le varianti e i modelli con i quali è composto il mondo, che fa radunare attorno ad un simbolico fuoco fatto di storie significative e stimolanti raccontate in pellicola. In un modo tale che si può creare un terreno comune in cui tutti possono riconoscersi.

Tesi 12 - I circoli del cinema devono creare una condizione condivisa

Il fatto che il film sia un'esperienza condivisa dovrebbe essere evidente. Guardare un film con gli altri è condividere un'esperienza comune per alcune ore. La sensazione di condividere risate e lacrime comuni, il rumore e l'odore delle persone che mangiano popcorn, tutto quanto si aggiunge alla consapevolezza di far parte di un tutt'uno. Quando sei arricchito da un'esperienza

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

culturale in compagnia di altri, puoi comprendere di essere persona veramente viva quando rifletti grazie all'apporto di altri esseri umani.

Tesi 13 - I circoli del cinema devono sviluppare la conoscenza culturale

Proprio come si apprezza la possibilità di condividere eventi culturali come mostre, musica e altre arti nelle nostre comunità locali, i bambini dovrebbero avere la possibilità di godersi un film nelle sale cinematografiche non troppo lontane da dove vivono. Inoltre, i film proiettati dovrebbero sviluppare le menti dei bambini e dei giovani verso altre iniziative culturali. Preferibilmente grazie a un'opera di volontariato.

Tesi 14 - I circoli del cinema devono favorire il volontariato

Questa tesi ha un doppio risvolto. Da un lato, gli adulti che trascorrono del tempo nel circolo del cinema dovrebbero pensare che il loro tempo sia ben speso, che questo faccia la differenza nella vita dei soci. Che le scelte dei film che gli operatori selezionano devono illuminare e colpire i soci del circolo. Dall'altro lato, si spera che i giovani soci vengano al circolo del cinema di loro spontanea volontà. E devono avere l'impressione che il circolo del cinema offra una opportunità speciale; una opportunità per contemplare, riflettere, godere del piacere di stare insieme.

Tesi 15 - I circoli del cinema devono favorire la conoscenza del passato, del presente e del futuro

Una gradita speranza per il circolo del cinema è quella di poter mostrare gli amati classici del cinema. Capolavori eterni apprezzati da generazioni che potrebbero trovare un pubblico nuovo e riconoscente in quello del circolo del cinema. Questi film hanno il potenziale di risultare degli insegnamenti incomparabili verso le nuove generazioni. Il cineclub dovrebbe anche essere il luogo in cui si possono vedere film recenti rivolti a un pubblico giovane. La speranza è che i giovani soci si rendano conto che le loro storie e le loro epoche sono rilevanti quanto le storie degli anziani. Infine, i bambini e i giovani potrebbero scoprire il loro futuro nel circolo del cinema. Anche tramite trame nuove e fino ad allora mai raccontate, con effetti cinematografici tutti da scoprire anche grazie alla più recente tecnologia del digitale. Il cinema deve essere questo, un'esperienza condivisa che sfida il tempo e lo spazio.
Tutto qui!

Kim Bruun

Editore e cineasta di lungo corso. Membro del consiglio amministrativo del DaBUF dal 2007. Operatore culturale presso la IFFS dal 2013. Più volte partecipante e accompagnatore al Giffoni Film Festival.

Traduzione di Marco Asunis

www.dabuf.dk

Il paradiso probabilmente di Elia Suleiman

Un diario personale e politico dedicato al popolo palestinese: originale, malinconico e delizioso

Il Paradiso probabilmente (*It Must Be Heaven*), del veterano palestinese Elia Suleiman, presentato nella Competizione Ufficiale del Festival di Cannes 2019 e premiato con una Menzione Speciale, è stato distribuito nelle nostre sale lo scorso dicembre. È un diario personale e politico, tra gentile umorismo surreale ed elegia del proprio popolo ghettizzato. Suleiman vive pacificamente nella casa avita di Nazareth (cittadina israeliana a maggioranza araba e palestinese) e visita la tomba di sua madre nel cimitero cristiano. Assiste a gustose scenette e a piccole gag che simboleggiano le tensioni latenti: una processione pasquale di cristiani ortodossi con esito inaspettato; i comportamenti di pittoreschi e importuni vicini; un siparietto che vede protagonisti due infastiditi avventori di un bar che mettono in discussione che si serva cibo cotto nel vino. Per non parlare di gruppi di giovani armati di bastoni che corrono nelle strade preparandosi a uno scontro. Poi il regista - attore parte, recandosi a visitare i due Paesi simbolo di libertà e di civile convivenza: la Francia e gli Stati Uniti. Ma anche all'estero trova segni di insofferenza, di egoismo e di inasprimento delle misure di controllo e di sicurezza. Parigi è teatro di piccole prepotenze degli uni contro gli altri, è vistosamente pulita, ordinata e vigilata da moltissimi poliziotti onnipresenti che controllano passo, passo gli homeless, perseguono i venditori ambulanti e fanno rispettare burocraticamente le norme di occupazione del suolo pubblico per i *dehors* dei caffé. Quando incontra un indaffarato produttore francese, Suleiman si sente dire che il progetto del suo nuovo film non sarebbe abbastanza palestinese, vale a dire che non conterrebbe i clichés più conosciuti relativi al suo popolo. A New York la gente circola portando in spalla con noncuranza mitra, fucili e bazooka. E l'executive di una casa di produzione cinematografica, che gli è stata presentata dal suo amico Gael Garcia Bernal, liquida il regista con gelida cortesia, essendo del tutto disinteressata rispetto al suo cinema. Ovunque Suleiman osserva silenziosamente piccoli incidenti, abitudini disdicevoli, scortesie ed episodi grotteschi che gli ricordano le limitazioni, i vizi e la difficile convivenza interetnica e interreligiosa che esistono in Israele, nei Territori occupati della West Bank e in Palestina, e che gli sono ben familiari. Quindi torna a casa, dove nulla è mutato, e sembra sperare nei giovani che danzano liberi e felici in una discoteca. *Il Paradiso probabilmente* è una brillante e malinconica commedia dell'assurdo e degli equivoci: mette alla berlina la violenza e l'estremismo, senza giungere mai alla critica radicale. Ripropone, con maggior arguzia, l'approccio e alcuni temi del precedente *Il tempo che ci rimane* (*The Time That Remains*) (2009), sincero ed emozionante ritratto della vita quotidiana dei palestinesi che, in seguito alla formazione dello Stato di Israele e alle guerre successive, con la modificazione dei confini, hanno scelto di rimanere ad abitare nelle loro terre native. Sono definiti "arabo - israeliani", essendo una minoranza nel Paese ebraico. Elia Suleiman guarda di nuovo a Jacques Tati e a Buster Keaton, ma anche a Otar Ioseliani e forse persino a Roy Andersson. Propone una narrazione efficace, ma frammentaria, episodica e fluttuante, studiata e istintiva al tempo stesso, ma mai retorica. Interpreta sé stesso come un personaggio muto, attonito e impassibile, ma non passivo, e, spesso, contempla gli altri con un sorriso beffardo quasi impercettibile. Gioca su uno spaesamento calcolato, sui *tableax vivants* che animano le microstorie, sui tempi di una comicità *slapstick* e *deadpan* e sulla ripetizione dei gesti.

Elia Suleiman

G. O.

segue da pag. 1

Bar Seui di Andrea Deidda (in sardo campidanese) e *L'ultimo barbiere di Carrera Longa* di Antonio Maciocco (in sassarese) e dal film di Paolo Carboni, *Casteddu Sicsti*, una docufiction che racconta il capoluogo sardo sul finire degli anni '60, combinando i linguaggi della messinscena cinematografica, dell'intervista e delle immagini di repertorio. Il Festival cerca in questo modo di avere anche un ruolo produttivo e non solo promozionale. L'apertura è stata affidata al film fuori concorso *Dantza* del regista basco Telmo Esnal che negli anni scorsi ha vinto diversi premi del BFF. Un film dedicato al ciclo della vita, sulla lotta per la sopravvivenza, dove il passare del tempo è segnato dal corso della natura e la danza è la lingua scelta per raccontarlo. Un'opera poetica straordinaria che immette dentro la vita dei popoli, della terra, dei miti e delle tradizioni che ne segnano la resistenza vitale. Il festival si è snodato fino al 7 dicembre con la proiezione dei 71 film di cui 53 in concorso, fino alla serata di premiazione in cui sono stati assegnati 13 premi. Tre premi sono stati assegnati dalla giuria composta dalla regista Fiorella Infascelli (presidente), dai registi Daniele Maggioni, Marco Antonio Pani, Mario Brenta e Michela Anedda, insieme al segretario generale di ELEN (European Language Equality Network) Davyth Hicks, e alla regista del Quebec orientale Crystal Dawn Jerome, protagonista di un'esperienza straordinaria, la Wapikoni Mobile, un centro di produzione audiovisiva e musicale itinerante fondato nel 2003 dal regista Manon Barbeau con la collaborazione del National Film Board of Canada. Wapikoni Mobile è un progetto socioculturale di formazione rivolto alle comunità indigene che organizza seminari per i giovani per imparare ad usare strumenti digitali e realizzare cortometraggi e opere musicali. I premi della giuria sono stati assegnati a *We will be happy one day* di Pawel Wysoczański (Polonia 2011), miglior lungometraggio, inedito in Italia (e che ha ricevuto anche il Premio **Diari di Cineclub**), che con uno sguardo cinematografico ruvido ed essenziale racconta la storia di Daniel, che vive in un distretto molto povero chiamato Lipiny nella Slesia, in Polonia meridionale e cerca un'alternativa alla povertà, con l'aiuto della nonna Aniela, pensando di girare un film con il suo cellulare. Due ex aequo per il documentario, *Diario Guaranì* di Marcelo Martinessi (Paraguay, 2016) dedicato al popolo guaranì a rischio di estinzione (oggi anche grazie a Bolsonaro) e il basco *Jainkoak ez dit barkatzen* di Josu Martinez (Spagna, 2018), una ricostruzione della memoria storica basca restituita mescolando linguaggi diversi (immagini documentarie, ricostruzioni di fiction, animazione in 2d, registrazioni sonore, foto e materiali filmati di varia origine). Il miglior cortometraggio è *In our Synagogue* di Ivan Orlenko, esordiente ucraino che confeziona un film corto raffinatissimo parlato in yiddish. Il festival, ricco di anteprime nazionali, ha incrociato, come oramai accade da varie edizioni, l'attualità incombente e drammatica che caratterizza la contemporaneità. Sono molti i film parlati in kurdish e che raccontano il problema nazionale curdo, oggi al centro di un criminale programma di annientamento portato avanti dal governo turco di Erdogan. Storie di soprusi, violenze e memorie da recuperare come in *Bîr (Well)* di Veysi Altay (Turchia 2018), regista recentemente condannato perché il semplice parlare dei curdi significa essere automaticamente terroristi, e *Veger* [*Return*] di Selman Deniz (Turchia 2019); ma anche storie di lingue tagliate e cancellate, che i curdi contrastano in modo originale come racconta *Her mal dibistanek* [*Every*

segue a pag. successiva

Il pubblico nella sala del polo culturale di Sa Manifatture di Cagliari

Una parte del bel gruppo dello staff del Babel (foto di Sara Deidda)

Il Direttore di ***Diari di Cineclub*** Angelo Tantaro consegna il premio del periodico a Pawel Wysoczański (Polonia) per "We will be happy one day"

Il Presidente della FICC Marco Asunis premia il film "Anti" di Josu Martinez

"Dantza" (2018) di Telmo Esnal

"In Our Synagogue" (2019) di Ivan Orlenko

"Jainkoak ez dit Barkatzen" (2018) di Josu Martinez

"We will be happy one day" di Pawel Wysoczański

segue da pag. precedente

house is a school] di Ardin Diren (Turchia, 2019); o storie di guerra come l'assedio di Afrin restituito in *Shadow of the Kurdistan mountain* di Azad Evdike (Syria 2018). E poi c'è l'attualità catalana, la cui conflittualità e problematicità è metaforizzata da un film come *Cada quinze dies* di Sesé Laura Huguet e Joan Tisminetzky (Spagna 2018), documentario militante e intimista che sviscera il tema universale delle alleanze e delle difficoltà in ogni rapporto genitore-figlio. L'altro tema ricorrente del festival, perfettamente intrecciato a quello della sopravvivenza linguistica è il tema ambientale. Tra i film in concorso sono da segnalare *Los hojos del camino* di Rodrigo Otero Heraud (Perù 2017) film poetico che esprime i sentimenti della cultura andina verso la Madre Terra e gira intorno alla figura di uno sciamano andino che appare, cammina e scompare come uno spirito errante; e *Oreina* di Koldo Almandoz (Spagna 2018), che guarda ai giovani senza radici che vivono ai margini della città, dove le industrie si affacciano su fiumi e paludi e la sopravvivenza significa vivere pericolosamente in contesti relazionali difficili; ancora *A bolu* di Davide Melis (Italia 2019), documentario che investe una delle più autentiche culture dell'isola, quella del pastoralismo, che trova sintesi ed espressione compiuta nel Canto a Tenore. Quello del destino della civiltà occidentale è così presente sottotraccia in diversi film, declinato anche in modo originale e suggestivo come *Inferru* (Italia 2019), di Daniele Atzeni, fuori concorso e coprodotto dal Babel, un ipnotico viaggio tra gli ultimi disperati, folli e al contempo lucidissimi pensieri di un anziano minatore del Sulcis, un film politico realizzato interamente con immagini d'archivio. Centrale per questa edizione è stata l'istituzione di una struttura formativa denominata Babel Academy. Essa vuole essere una occasione di formazione continua e permanente per gli appassionati di cinema e per coloro che vogliono meglio comprendere i ruoli, le professioni e gli aspetti creativi del mondo dell'audiovisivo. Cinque incontri per il cinema con la regista e documentarista Alina Marazzi (sull'utilizzo delle immagini storiche pubbliche e private a supporto della narrazione filmica), il regista Mario Brenta (l'approccio al cinema del reale), il sound designer Massimo Mariani (il suono al cinema, i tempi della progettazione e della post produzione sonora), la segretaria di edizione Lara Saderi (sul ruolo chiave della figura della segretaria di edizione nelle produzioni) e il regista Daniele Maggioni (come trasferire l'idea di partenza in una narrazione, dallo sviluppo alla sua attuazione). Due mostre - la storia della produzione e riproduzione con le macchine della Cineteca Sarda e le fotografie del Kurdistan di Jazar Murat - e un concerto di artisti che cantano nelle lingue minoritarie e dialetti (il Tenore Supramonte di Orgosolo, il catalano Joan Isaac, il trio di Flo, il progetto Randagiu Sardu e Rossella Faa) hanno chiuso il quadro di un programma articolato e ricco di contenuti.

Antonello Zanda

Diari di Cineclub Award 2019

Babel FilmFestival | Cagliari 2 – 7 Dicembre

La Giuria del Premio **Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, composta da: Fabio Massimo Penna (presidente), Stefano Macera, Andrea Fabriziani, Giulia Zoppi, Patrizia Gradito, Maria Rosaria Capozzi, Antonio Falcone, Giulia Marras, Ugo Baistrocchi, Daniele Ceccarini, Angelo Tantaro, Massimo Pellegrinotti, Sara Santucci, Alba Paolini, Yala Iachini, Vincenzo Rosace, riunitasi presso Cineclub Roma, Via Marco Decumio 33, nella serata del 15 Novembre per visionare le 4 opere a lei concesse (i giurati non presenti su piazza hanno espresso il loro voto online), dopo una attenta analisi, ha deciso di attribuire il Premio **Diari di Cineclub** a:

WE WILL BE HAPPY ONE DAY

di Pawel Wysoczański (Polonia)

"Noi saremo felici un giorno" ben si riallaccia a tutto un filone di cinema polacco degli ultimi anni che restituisce con grande efficacia spaccati urbani e contesti di degrado ed esprime la disillusione di una generazione privata di un futuro. Daniel indagando il reale attraverso il cinema, registra i desideri effimeri dei suoi coetanei e crea una prospettiva che sarà solo invenzione cinematografica grazie anche alla figura ironica della nonna, unica presenza al suo fianco.

segue da pag. 1

Karina colpisce doppiamente, almeno quanti di noi si sono accostati in prima battuta al cinema proprio in quegli anni inventivi e roventi: più, se possibile, persino della stessa Moreau di *Jules e Jim* o de *La sposa in nero*, l'allora Madame Godard è stata il volto stesso, fresco quanto inatteso, sorridente quanto misterioso e irresistibile, di quell'ondata impetuosa, definitiva, incontenibile. Personalmente, lo ammetto, rispetto all'infinita e presso che incontrollabile galassia godardiana successiva, la mia personale preferenza, forse nostalgica, continua a indirizzarsi alla ... classicità postuma del decennio Sessanta, e in particolare alla sua prima metà (che non mi ascolti l'irraggiungibile Alberto Farassino, cui devo molto se non quasi tutto!). La Angela de *La donna è donna* e la Nanà di *Questa è la mia vita* potrebbero essere considerate, ancora più della stessa, pur totalmente indimenticabile e inaccantonabile Cathe di Truffaut, appunto, l'essenza visiva del movimento trasposta in personaggi. Una bellezza suprema, insieme esotica e semplice, Poi la carriera successiva le avrebbe offerto, come a molte, occasioni splendide sulla carta e meno convincenti nei fatti conseguitine, o viceversa. *Suzanne Simonin, la religeuse* di Diderot portata sullo schermo da Jacques Rivette funzionò alla perfezione, ad esempio, pur affibbiandole un saio e un soggolo. La Marie Cardona de *Lo straniero* di Visconti da Camus, sebbene potenziata dallo straordinario vestiario anni Trenta di Piero Tosi, fu invece coinvolta e travolta nel funzionare a scartamento ridotto del film, probabilmente l'unico scacco nella carriera del suo regista. Dell'esperienze a sua volta registiche rimaste isolate e irripetute di *Vivre ensemble* e *Victoria* avrebbe anche potuto fare a meno, forse; i suoi quattro eterogenei libri, usciti tra l'83 e il 2010, che non risultano a tutt'oggi tradotti da noi, andrebbero ovviamente raggiunti per poterne dire. Ma tutto questo è secondario. Il fatto centrale è che il cinema ha la possibilità non solo virtuale, di tempo in tempo, di fissare delle icone (non necessariamente e solo femminili) destinate a restare, prolungarsi, imporsi: magari a poco a poco e a posteriori, fino in fondo, nella memoria collettiva. La danese Hanne Karin Blarke Bayer, che Coco Chanel volle ribattezzare Anna Karina quando era una sconosciuta diciottenne (mentre Godard e Truffaut, ancora amici, collaboravano alla delizia di *Une histoire d'eau*) è molto probabile che finirà diventarla. Per quanti ebbero il privilegio di contemplarla in prima visione, via via, anche da *Le petit soldat a Bande à part*, da *Alphaville* a *Pierrot le fou*, e persino da *Made in USA* a, *La chinoise*, lo è in primissima battuta da quegli anni, e definitivamente. Le immagini convogliate nel '96 da Armando Ceste per *Anna Karina, Il volto della nouvelle vague* possono per i più giovani o per quanti malauguratamente nutrissero in proposito qualche dubbio, confermarlo con perentorietà irrefutabile.

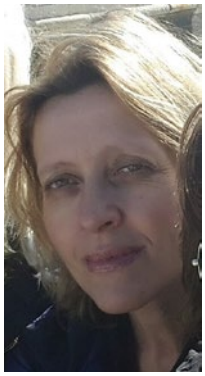
"Questa è la mia vita" -Vivre sa vie (1962) di Jean-Luc Godard

"Le Petit Soldat" ((1963) di Jean-Luc Godard

Anna Karina con Sami Frey e Claude Brasseur in "Bande à part" (1964) di Jean-Luc Godard, una delle scene di ballo più deliziose e eleganti mai girate

(n.l.)

Incontro con Antonietta De Lillo: Una regista in anticipo sul tempo


Giulia Zoppi

Si definisce una meccanica del cinema, una capace di usare tutti gli strumenti tecnici che lo compongono e con questi riuscire ad usare linguaggi sempre diversi. Antonietta De Lillo appartiene alla generazione di cineasti napoletani che esordirono tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90 del secolo scorso (per conoscerli meglio consiglio la lettura del pregevole saggio collettaneo *Loro di Napoli, il nuovo cinema napoletano 1986-1997*, edizioni della Battaglia, n.d.r.) e che in pochi anni dagli esordi intrapresero strade divergenti e non sempre nel segno della settima arte. De Lillo è l'esponente di quel "movimento" che, insieme a Mario Martone, ha mantenuto forte e concreto l'impegno nel cinema, scrivendo e girando opere che spaziano dall'impegno civile all'introspezione personale, dalla filosofia al ritratto, sperimentando ogni volta stili e grammatiche diverse e, come lei stessa mi racconta, adattando il linguaggio filmico al tipo di narrazione. Riuscendo a passare dalla finta leggerezza di un film come *Non è giusto* (presentato a Locarno nel 2001), all'indagine documentaristica e storiografica di realtà complesse come quelle che circondano Napoli (i docc per Rai Educational), ai ritratti intimistici e dolenti di Alda Merini piuttosto che di Luca Musella in *Let's go*, fino ad arrivare al film che più degli altri ha trovato unanimi consensi di pubblico e critica ovvero *Il resto di niente* (2004), ritenuto il capolavoro di una carriera contrassegnata da premi e riconoscimenti, ma tenacemente e dolorosamente (ancorchè coraggiosamente) controcorrente. La incontro a circa 30 anni di distanza dalla prima volta (in occasione dell'uscita di *Matilda*, suo secondo film, 1990) per confermarle la stima e per dirle che raramente un cineasta riesce a variare argomenti e temi, giocando con il cinema come una tavolozza di colori, in cui ogni sfumatura riesce nitidamente a definire uno stile, un pensiero e un mondo, come riesce a fare lei.

Ai tempi di Matilda era presto per poterlo constatare, ma oggi posso affermare che il tuo cinema ha sempre anticipato i tempi. A questo proposito penso al bellissimo Il Resto di niente (2004) in cui riesci a tratteggiare la personalità di Eleonora Pimentel Fonseca con una sensibilità e un'intelligenza rare, mostrando, all'interno di un contesto storico in fermento, una donna di grande coraggio e intraprendenza ancora molto attuale, ma anche al precedente I racconti di Vittoria (1995), dove affronti un argomento complesso come la morte, declinandone i vari aspetti... e l'elenco potrebbe continuare. Leggo che hai iniziato la carriera come giornalista-fotografa e questo sicuramente ti ha allenato ad uno sguardo eclettico sulla realtà... Cosa ti spinge a trovare gli argomenti per affrontare un film? Come sintonizzi la tua curiosità con la necessità di raccontare il reale intorno a noi?

Per quello che mi riguarda, la scelta sulla storia giusta per un film è sempre molto casuale, o forse lo è solo apparentemente...non so. Entrambe le cose, direi. Il mio cinema, così come sono io, è un percorso fatto "coi sensi aperti" e probabilmente avendo iniziato come fotoreporter/giornalista, la professione ha accentuato questo aspetto, questa curiosità. Molte volte è il caso a scegliere per me, altre volte c'è un po' di vita vissuta in quello che scelgo, un po' come col film *I racconti di Vittoria*, in cui un'amica mi ha raccontato di aver conosciuto un'oncologa...da questo inizio poi, il progetto è partito. Tendenzialmente mi metto in ascolto della realtà e mi guardo intorno. Per quanto riguarda la forma, l'estetica, cerco sempre un linguaggio, un'estetica diversa, una mia grammatica, seguendo il filo della narrazione. Mi metto al servizio della storia e questo mi suggerisce quale penna o pennello scegliere per raccontare. Io mi lascio scegliere e ascolto quello che dice la gente o che la storia stessa mi suggerisce.

Antonietta De Lillo

"Il resto di niente" (2004) di Antonietta De Lillo interpretato da Maria de Medeiros: Eleonora. Il film, presentato fuori concorso alla 61ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, è tratto dall'omonimo romanzo di Enzo Striano, e racconta la vita della nobildonna Eleonora Pimentel Fonseca sullo sfondo della rivoluzione napoletana del 1799

Nonostante i numerosi riconoscimenti che ti sono stati attribuiti sin dagli inizi (sei senza dubbio una delle registe più talentuose e interessanti in circolazione e l'affermazione supera ogni differenza di genere e/o geografica, n.d.r.), credo di non sbagliarmi nel ritenere che i tempi di realizzazione di un progetto possano dilatarsi per mille ragioni ed interrompersi per svariato tempo. A questo scopo hai creato la casa di produzione Marechiaro che da qualche anno promuove il "cinema partecipato", ideato, se non erro, con il progetto cinematografico Oggi insieme, domani anche (2015), in cui si indagano sentimenti e relazioni, con una curiosità e una verve che ricordano il Pasolini dei Comizi d'amore (1965). Potresti descriverci la finalità e lo scopo del cinema partecipato? A me sembra che anche in questo caso, sia riuscita ad intercettare la necessità di espressione di molti giovani aspiranti cineasti...anche questa volta hai anticipato i tempi. Mi sbaglio?

L'essere in anticipo può non essere sempre un vantaggio. La mia prima opera realizzata con il cinema partecipato era *Pranzo di Natale* (2011) un numero zero, e nasce da due esigenze. Quella del dialogo tra generazioni e la condivisione di progetti. Da adulta mi piace dialogare con le altre generazioni, ovvero vorrei dare ai ragazzi quello che avrei voluto ricevere quando ero io agli inizi. Il mio vuole essere una specie di tutoraggio verso registi più giovani, per la circolazione di un cinema condiviso che dialoga tra generazioni. La casualità

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dei contributi e i documentari che si creano fanno sì che alla fine del lavoro, nel tessuto narrativo, ci sia finalmente un NOI in un momento storico in cui ci rivolgiamo solo e sempre verso gli estremi e disperdiamo l'orizzonte. Il "noi" sono le persone abbandonate o dimenticate. Unire ciò che arriva da autori diversi, mettere insieme tante voci, consente di ottenere un NOI. Pensa alle *sardine*, ovvero quel noi che per decenni abbiamo dimenticato da una parte...è una circolarità tra voci e colori differenti. Ho abbandonato la fotografia per il cinema ed è stata l'evoluzione più scontata che nasce dall'esigenza di non stare più da sola. Con la nascita della rete e il digitale per me è stato naturale pensare al cinema partecipato, ovvero all'individualità dentro una collettività. Mi piace definirmi una meccanica del cinema, una che lo conosce dal punto di vista tecnico in ogni senso e questo mi consente di elaborare linguaggi diversificati, sperimentare ogni volta che inizio un progetto...

Nel 1997 hai firmato, in collaborazione con Jacopo Quadri e Patrizio Esposito, la regia di Sarahawi, voci distanti dal mare, un reportage che racconta la drammatica vicenda di una tribù privata dei propri territori. Dopo più di vent'anni, la situazione globale si è talmente aggravata, dall'aver creato situazioni analoghe in molte altre parti del mondo.Siamo testimoni oculari ed impotenti di quotidiane fughe dalle guerre e dalla povertà, da parte di moltitudini che scappano dalle coste africane e dal medioriente, in cerca di salvezza. Hai mai pensato in questi ultimi anni, di affrontare il fenomeno delle migrazioni forzate, attraverso un film?

Sto preparando un autoritratto che si chiama *L'occhio della gallina* perché mi piace ribaltare il punto di vista. Se voglio fare un film storico, cerco di farlo dal punto di vista anti storico, per farti capire cosa intendo...il mondo è sempre più in conflitto e in questo momento la mia attenzione è sempre più rivolta ad un modello sostenibile. Dobbiamo capire perchè il mondo sta andando a destra, perché la politica è dominata dal capitale, dalla finanza, ma per farlo dobbiamo avere il coraggio di cambiare il sistema. Quindi la domanda non è come sconfiggere la destra, ma capire come mai la politica in questi anni ha fatto delle scelte egoiste...in questo momento sono i paesi industrializzati che debbono cambiare marcia. È ovvio che ci debba essere accoglienza, ma prima di questo dobbiamo avere quella coscienza pulita per cui contro le guerre si va solo se andiamo vs le armi. Per anni qualcuno si è arricchito molto alle nostre spalle. Questi detentori del potere hanno creato un sistema economico che ha inquinato il modo di fare politica...noi dobbiamo cercare di sovvertire questo modello e per farlo dobbiamo unire voci e sguardi.

Nel 2017 hai portato a Venezia un mediometraggio che, al pari di tutte le altre tue opere cinematografiche, riesce ad ottenere il massimo dell'espressività e del contenuto, attraverso un formalismo mai ridondante o pleonastico. Il film, che porta sugli schermi l'eccezionale bravura di Marina Confalone, già protagonista della piéce teatrale, è tratto dal racconto di Kafka Una relazione per un'accademia e pone l'attenzione su un personaggio che, privato della propria libertà, rinnega il suo essere uno scimpanzé, per rivestire i panni di un umano, trapiantato a Napoli. La pellicola non è soltanto la straordinaria prova di bravura di Marina Confalone, ma anche il malinconico ritratto di una società che sembra obbligarci a simulare la vita altrui per poter sopravvivere...Nel 1995 hai avuto la fortuna di intervistare Alda Merini per la realizzazione del documentario La pazza della porta accanto, conversazione con Alda Merini (2013), cogliendone il sentimento di libertà, l'eversività e la sfrontatezza e per mostrarci quanto possa essere difficile e doloroso ribellarsi allo status quo...Credi che il cinema possa aiutarci ad uscire dal conformismo asfittico sotto cui stiamo soffocando?

Questa cosa del non essere allineata, costa moltissimo. E non parlo della diversità di genere o razziale. E' il pensiero unico che va sconfitto. Dopo *Il resto di niente*, anche se ho fatto altro, non ho più veramente lavorato. Sono una che ha pagato molto il non essere sulla scia. Questo nonostante il film sia stato definito un capolavoro. Il mio autoritratto vuole raccontare la storia di tante altre minoranze. Il modello di società odierno è diviso in due: i forti e i deboli. I ricchi e i poveri, i bulli e le vittime. Voglio raccontare i dimenticati, quelli che non si vedono e quelli che non sono mai raccontati...

Giulia Zoppi

"Il signor Rotpeter" (2017) di Antonietta De Lillo, un mediometraggio presentato fuori concorso alla 74ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, interpretato da Marina Confalone, è ispirato al racconto di Franz Kafka "Una relazione per un'Accademia".

"Promessi sposi" (1993) di Antonietta De Lillo

"Non è giusto" (2001) di Antonietta De Lillo

"La pazza della porta accanto, conversazione con Alda Merini" videoritratto del 2013 diretto da Antonietta De Lillo

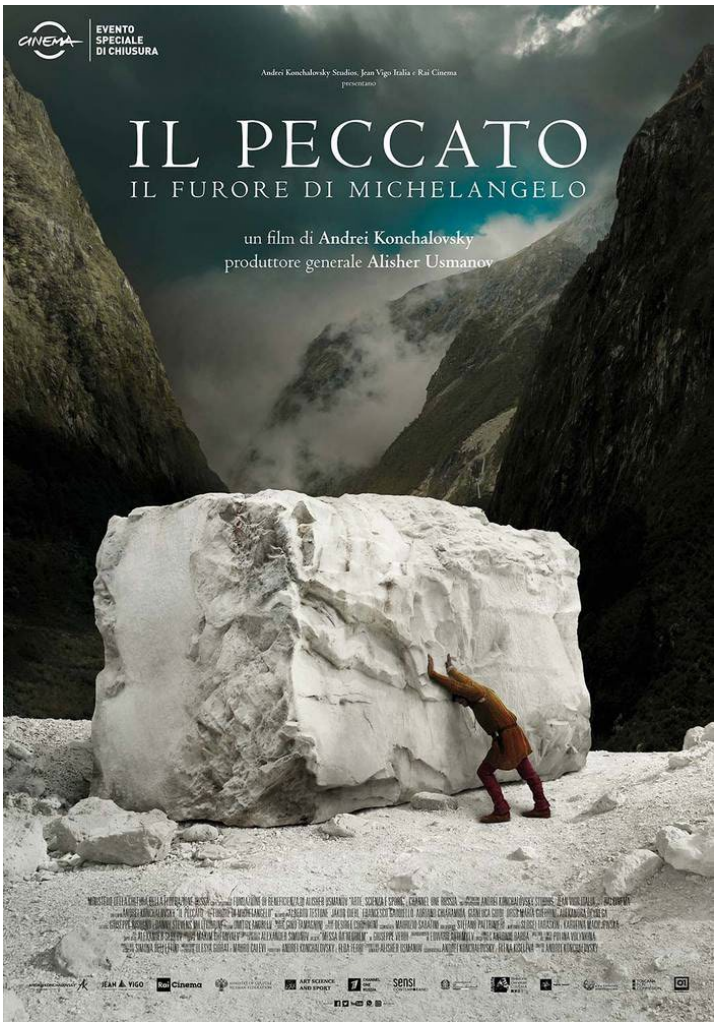
"Let's Go" (2014) documentario di Antonietta De Lillo

"Racconti di Vittoria" (1995) di Antonietta De Lillo

Il peccato. Il genio di Michelangelo visto da Konchalovskij

Fabio Massimo Penna

Quando i geni si incontrano. Il regista russo Andrej Konchalovskij affronta uno dei massimi geni dell'arte mondiale, Michelangelo Buonarroti. Da fatalismo russo e genialità toscana nasce la pellicola *Il peccato – il furore di Michelangelo* (2019). Andrej Konchalovskij, fratello di Nikita Mikhalkov, è un grande regista e sceneggiatore russo trasferitosi negli Sati Uniti negli anni Ottanta. In *Siberiade* (1978) attraverso la storia di due famiglie racconta la vita in Siberia, in *A 30 secondi dalla fine* (1985) inserva un possente action movie del fatalismo russo (i due evasi che si ritrovano su un treno privo di conducente, il galeotto che ingaggia una sfida mortale con il suo doppio, il direttore del carcere) mentre con *Tango & Cash* (1989) si confronta con il "buddy movie" attraverso la storia di due poliziotti dai caratteri completamente differenti. Nel 1992 in *Il proiezionista* tratta del periodo stalinista e del KGB attraverso la storia di un uomo che diventa il proiezionista personale di Stalin. Nel 2002 ottiene il Gran Premio della giuria al Festival di Venezia con *La casa di matti*. Ora Konchalovskij si confronta con uno dei massimi geni artistici del passato, Michelangelo, soprattutto attraverso il periodo che lo vede diviso tra il completamento della volta della Sistina e quella che l'artista toscano definì "la tragedia della mia vita": la commissione per la tomba di Giulio II, fonte di infinite amarezze per il Buonarroti costretto alla fine a realizzare un monumento sepolcrale di dimensioni ridotte, il famoso gruppo con il Mosé di San Pietro in Vincoli, rispetto al colossale progetto iniziale. Il film di Konchalovskij ci offre, dunque, la possibilità di ripercorrere la biografia di uno dei grandi geni italiani. Parlare di Michelangelo vuol dire confrontarsi con quello che, insieme a Raffaello, è considerato il vertice dell'arte mondiale di tutti i tempi. Talmente inarrivabili il toscano e l'urbinate che l'arte dopo di loro verrà definita "di maniera" non essendo possibile pensare di superare i capolavori dei due geni tardo-rinascimentali. Leggendario è anche il carattere tutt'altro che facile di Michelangelo il quale, ad esempio, ha sempre avuto in odio aiutanti e allievi tanto da eseguire gli affreschi della Cappella Sistina in quasi totale solitudine, per aver liquidato presto gli aiuti che gli erano stati affiancati: "In seguito gli aiuti vengono congedati (tranne alcuni garzoni addetti a compiti secondari) e Michelangelo prosegue da solo senza interruzioni fino all'Agosto del 1510, quando circa metà del ciclo è ormai compiuta" (Pierluigi De Vecchi – Elda Cerchiari, *Arte nel tempo -dal Tardogotico al Rococò*, Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milano, 1991-1992). A confermare il carattere ombroso dell'artista di Caprese è un episodio che lo vede faccia a faccia con Leonardo da Vinci nella fiorentina piazza di Santa Trinita: "gli 'huomini da bene' intenti a disputare un passo di Dante, riconoscono Leonardo, lo accolgono tra loro e gli chiedono di spiegare il passo dantesco. Leonardo scorge in quel momento la figura sfuggente di Michelangelo, forse anche lui diretto a Palazzo, e con naturale modestia propone: 'Michele Agnolo ve lo dichiarerà egli'. Ma Michelangelo, credendo lo si voglia beffare, risponde irato: 'Dichiaralo pur tu che facesti uno disegno di uno cavallo per gittarlo in bronzo e non lo potesti gittare e per la vergogna lo lasciasti stare'; poi, girate le spalle, se ne va, lasciando Leonardo silenzioso e rosso di vergogna" (Carlo Vecce, *Leonardo*, Salerno editrice, Roma, 1998). Non proprio un mostro di simpatia, insomma. La vulgata gli attribuisce anche una certa dose di avarizia se è vero che, sebbene fosse uno degli artisti più richiesti dei suoi tempi, sembra che a Roma vivesse in una casa piccola e squallida che fungeva anche da laboratorio: "Negli anni successivi la sua fortuna economica e sociale non aveva conosciuto arresti. Eppure non si era mai spostato da quella casa così poco decorosa, così lontana dal centro della corte papale" (Antonio Forcellino, *Michelangelo – Una vita inquieta*, Gius.Laterza & figli, Roma-Bari, 2005). Alla base del trasferimento dell'artista a Roma vi è un singolare tentativo di truffa nel quale Michelangelo, che era completamente innocente, venne coinvolto. Il genio toscano aveva realizzato una straordinaria statua che sembrava opera di un artista greco e che alcuni personaggi a lui vicini invecchiarono per farla apparire un reperto antico e venderla al cardinale Raffaele Riario. Insomma "una figura di *Cupido dormiente* scolpita a imitazione dell'antico e successivamente venduta, a insaputa di Michelangelo, al cardinale Riario come 'pezzo di scavo', offre l'occasione all'artista di raggiungere Roma" (Pierluigi De Vecchi – Elda Cerchiari, op. cit.). Il Riario scoprì l'inganno ma al contempo si rese conto delle potenzialità dell'autore della statua e invitò il Buonarroti alla sua corte romana. Il cardinale aveva visto lungo tanto che Michelangelo appena ventiquattrenne realizza un capolavoro destinato a rimanere uno dei vertici di tutta la storia dell'arte, la *Pietà vaticana*. Stupefacente è la tecnica con cui l'artista lavora il marmo ottenendo "effetti di traslucido" che rendono alla materia una morbidezza tipica della cera. Il tema della Vergine con in grembo il corpo di Gesù morto è ripreso dai tipici gruppi lignei nordici, i cosiddetti "vesperbilder". Michelangelo per sottolineare la purezza della Madonna fa sì che il suo viso sembri più giovanile di quello di suo figlio Gesù. Inscritto nella forma piramidale, il gruppo scultoreo raggiunge una perfezione divina e mostra un panneggio che con il moltiplicarsi delle pieghe della veste della Vergine crea un contrasto con l'eleganza della finitura del corpo di Cristo. In precedenza Michelangelo aveva dato prova di sé nella fiorentina *Battaglia dei centauri*, un bassorilievo movimentato dall'aggrovigliarsi dei corpi dei giovani ignudi e nel primo capolavoro romano, un *Bacco* fondato sul chiasmo policleteo, con braccio destro e gamba sinistra portanti e braccio sinistro e gamba destra a riposo, ossia in disposizione incrociata.



(continua)

Fabio Massimo Penna

Riflessioni e indirizzi programmatici del nuovo presidente dell'IFFS – International Federation of Film Societies

À propos de Curia

João Paulo Macedo

Come riportato nel passato numero di **Diari di Cineclub**, il 24 ° Meeting nazionale dei Circoli del Cinema ha rappresentato un evento fondamentale sia per la federazione portoghese che per la stessa *International Federation of Film Societies* (IFFS). Questo incontro che si è tenuto agli inizi dello scorso Novembre a Curia in Portogallo, ha vissuto momenti particolari. A livello nazionale si è potuto verificare lo stato delle condizioni dei circoli del cinema in Portogallo. Un incontro che si è potuto realizzare grazie all'impegno del Consiglio direttivo della Federazione Portoghese dei Circoli del Cinema (FPCC), che ha reso possibile la più importante manifestazione nazionale dopo molti anni. Non è una esagerazione ma tale iniziativa è da considerare come un autentico passo in avanti volto a favorire la comunicazione e un organico sistema di rete dei circoli in Portogallo. Sul piano internazionale, avendo svolto in contemporanea l'Assemblea Generale della IFFS nel 72 ° anniversario della sua nascita a diciotto anni da quella tenutasi a Porto, si è voluto riprendere e rilanciare un percorso già delineato in precedenti Comitati Esecutivi, iniziato alcuni anni fa in Italia: quello cioè di organizzare il movimento associazionistico cinematografico nel mondo in tempi così difficili che tutti noi stiamo vivendo. Con l'obiettivo prioritario di portare avanti anzitutto progetti culturali unificanti, rispondere a problematiche comuni e continuare a lottare per i diritti del pubblico. Di fatto alcune delle principali (ma non le sole) sfide per gli anni a venire per il movimento. L'auspicio è che questo passaggio vissuto a Curia possa dare nuovo slancio al bisogno di innovazione che abbiamo e allo sviluppo di un piano strategico di lavoro fino al 2021. Non è un compito facile, ma è una sfida che accettiamo di buon grado. Quel che voglio in questo scritto delineare non riguarda un piano di intervento, ma solo alcuni pensieri utili a costruire qualcosa tutti insieme, onde evitare di sentirsi isolati. Abbiamo davanti oggi grandi sfide che riguardano ogni singolo circolo del cinema: anzitutto quella che riguarda l'organizzazione del pubblico a protezione dei suoi diritti a iniziare dal diritto alla conoscenza e al rispetto delle diversità culturali nel mondo. L'impegno dei circoli del cinema deve essere quello di avvicinare e organizzare il pubblico verso la conoscenza dell'altro di sé e dare valore alle cinematografie meno conosciute. Ancora, essi devono farsi strumento per dare visibilità a film emarginati dalle principali mostre o oscurati dai *blockbusters*. Così da far conoscere al pubblico la cinematografia che risulta esclusa dai media e dalle pubblicazioni editoriali che, in definitiva, si muovono solo al servizio esclusivo dello sfruttamento commerciale e degli incassi nel botteghino. I circoli del cinema agiscono in generale per migliorare la qualità del cinema nazionale ed europeo, africano, latinoamericano e più in generale di tutto il cinema indipendente, nonché per la formazione del pubblico e per la crescita di nuovi talenti artistici. Nei diversi incontri culturali vissuti a Curia tanti sono stati gli esempi pratici di iniziative dei circoli del cinema rivolti alla valorizzazione del cinema nazionale, alla formazione del pubblico e alla visione collettiva critica dell'opera cinematografica. Allo stesso modo, sono state affrontate discussioni sull'organizzazione e lo scambio comunicativo del pubblico sia in Portogallo che nel resto del mondo, tematiche che appaiono tra le maggiori sfide del movimento dei circoli del cinema. Ora è il tempo di produrre e lavorare, con la collaborazione di tutti, per trasformare queste sfide in concrete e positive dinamiche. La particolare opportunità creata dalla FPCC di un incontro tra differenti associazioni è stata sfruttata dai vari delegati nazionali della Federazione Internazionale per discutere, rinnovare, pianificare, cercare risposte utili oggi per l'articolazione e l'organizzazione di un movimento che si estende nei diversi continenti. La sfida prioritaria che si deve affrontare oggi è quella di riuscire a recuperare tutti coloro che hanno lasciato la Federazione, comprenderne le ragioni e i dubbi. Per questo è necessario essere inclusivi e comprendere le differenze e le diverse prospettive della Federazione. Abbiamo il compito principale di aggregare e non di dividere: di stare insieme, pensare insieme, fare progetti insieme per agire ovunque. Dobbiamo mantenere l'impegno di continuare ad aiutare i cineasti per far vedere e sostenere il loro lavoro. Noi abbiamo bisogno di ragionare su un nuovo approccio riguardante il nostro Catalogo CineSud, sfruttando le facilitazioni tecniche che ci offre il Web. In modo da rendere disponibili progetti cinematografici ed esperienze educative che possono essere replicate o adattate in più realtà differenti. Noi abbiamo bisogno di trasformare i livelli di integrazione in una vera e propria rete partecipativa dei circoli del cinema. La cooperazione di ognuno è necessaria per raggiungere gli obiettivi che ci attendono per i prossimi due anni. In questo contesto, il Comitato Esecutivo e tutte le Federazioni affiliate devono unire le loro proprie energie e capacità. Devono far crescere la cooperazione tra loro per sviluppare progetti comuni che abbiano riflessi immediati nei confronti di tutto il sistema dei circoli del cinema. Essendo noi i rappresentanti dei circoli del cinema, siamo in un punto privilegiato per vedere le cose del mondo. Possiamo vederle tutti attraverso lenti con diversi punti di vista, ma certi di non essere manipolabili. Possiamo vedere le cose del mondo attraverso lenti con diverse sensibilità ideologiche, ben sapendo che abbiamo gli strumenti per poterle decodificare. Possiamo vedere questa realtà attraverso molte sfaccettature, ma dobbiamo avere anche la consapevolezza di non essere noi un movimento potente. A maggior ragione dobbiamo preservare l'unione tra noi, dialogare, imparare a tollerarci e ad aiutarci l'un l'altro. In un mondo che cambia, noi dobbiamo impegnarci

segue a pag. successiva

Logo disegnato da Picasso per IFFS - International Federation of film societies

Curia. Da sx, Antonio Claudino de Jesus Presidente uscente; Lázaro Alderete – Cuba, **Vicepresidente;** João Paulo Macedo – Portogallo, **Presidente;** Bouchta Elmachrouh – Marocco, Gruppo di segreteria

segue da pag. precedente

a considerarci cittadini del mondo. Quasi nulla nel mondo oggi si riduce a mera "questione nazionale". L'ecologia (climatica, sociale o politica), la Democrazia e la Pace sono ormai questioni globali e riguardano ogni cittadino, ogni persona che fa parte anche di un circolo del cinema. Riguarda insomma tutti noi e per questo dobbiamo essere pronti ad agire o reagire in

qualsiasi momento. Non voglio concludere questo scritto senza avere espresso una parola di apprezzamento e ringraziamento verso Kamran Shirdell, un amico e un compagno che ha accettato una sfida personale. Siamo stati tutti onorati della sua accettazione a Presidente Culturale dell'IFFS - *International Federation of Film Societies*. Il regista cinematografico iraniano ha immediatamente risposto positivamente al nostro appello. Presente quale membro IFFS a molte delle nostre iniziative, nel corso degli anni Kamran Shirdell ha mantenuto una stretta e organica relazione con il movimento della federazione internazionale. Mi piace ricordarlo in particolare per la sua attiva presenza in diversi Festival internazionali dei circoli del cinema: in Italia grazie all'impegno della *Federazione Italiana dei Circoli del Cinema* – FICC per diversi anni a Reggio Calabria e Matera, in Portogallo a Évora e Lisbona nel 2008 e in Brasile a Recife nel 2010. Si è evidenziato in tutte queste occasioni il suo generoso impegno e la grande visione e apertura mentale, in perfetta sintonia con il pensiero e la pratica dei circoli del cinema. Essendo stato lui stesso operatore culturale dei circoli del cinema, quando era studente in Italia, sono più che sicuro che sarà - più che un amico (perché già lo è!) - un riferimento prezioso per tutti i circoli del cinema nel mondo. Voglio ancora esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che nel passato sono stati presenti con me nei precedenti Comitati Esecutivi. A iniziare dagli ultimi presidenti uscenti, Claudino de Jesus e Paolo Minuto, ringraziandoli per tutte le esperienze che ho avuto modo di maturate, per i loro consigli e i bei momenti amichevoli vissuti insieme. L'augurio è che questo lavoro comune possa ancora continuare. Infine, il mio più grande ringraziamento va al Consiglio della FPCC e al Circolo del Cinema di Bairrada per lo sforzo organizzativo che ha consentito questo straordinario appuntamento, un impegno che ha fatto si che tantissimi operatori culturali provenienti da diverse parti del Portogallo e di tutto il mondo potessero incontrarsi per imparare a trasformare l'atto di guardare un film in un momento di straordinario arricchimento culturale, in una esperienza comunitaria e identitaria unica, allo stesso tempo personale ma anche collettiva.

João Paulo Macedo

Si conclude con questo articolo l'analisi di Alberto Castellano sul mondo del cinema con le sue sfaccettature tra vocazione culturale e mercantile, tra gestioni di potere e sottomissione. Nei numeri precedenti si è parlato di spettatori e pubblico, distribuzione, festival, di deriva della cultura militante, di produzione, dell'altra faccia del volontariato culturale, del cinema e l'insegnamento. Ora si parla di Doppiaggio, un tema caro al nostro autore. Questi argomenti, con qualche sano tocco polemico, per evidenziarne le troppe deviazioni deleterie, un malaticcio sottobosco da mal sopportare, una cultura da ristabilire, professionalità da riabilitare.

Cinema e Doppiaggio

Alberto Castellano

Fare una riflessione su cinema e doppiaggio potrebbe sembrare una scelta dettata dall'esigenza di riempire una casella rimasta vuota o dall'intenzione di riaprire pretestuosamente una questione importante già sviscerata in lungo e in largo molti anni fa e apparentemente chiusa. In realtà l'assist per tornare a riflettere sull'argomento lo fornisce la notizia - al tempo stesso sconcertante e intrigante, allarmante (poi si capirà perché) e seducente – circolata qualche mese fa in occasione degli effetti di ringiovanimento di Robert De Niro e Al Pacino per *The Irishman*, che in un futuro non lontano gli attori americani e non solo potrebbero parlare anche in italiano. Non sappiamo quanto questo scenario fantatecnolgico possa riaccendere la disputa doppiaggio si /doppiaggio no, rinfocolare sopite diatribe tra i fautori del binomio voce/volto e i puristi sostenitori della versione originale di un film sottotitolata. Di certo questi annunciati effetti speciali vocali scontenteranno quelli che non possono fare a meno dei doppiatori e potrebbero far ringalluzzire coloro che rivendicano il diritto di sentire la voce dell'attore straniero ma dovrebbero sorbirsi anche i dialoghi italiani, cosa non da poco visto che snobisticamente all'italiano hanno sempre preferito l'inglese, il francese, il tedesco ecc... spesso però senza comprendere niente e quindi costretti a leggere i sottotitoli (con tutti gli annessi problemi del caso). Nella sostanza la startup londinese Synthesia sta sperimentando una nuova tecnologia che permette il "lip-sync" visivo dei dialoghi in ogni lingua, già sperimentato per uno spot di David Beckham. Si tratta di un programma che *conosce* il linguaggio facciale di ogni lingua ed è in grado di modificare i lineamenti dell'interprete diventando a tutti gli effetti un personaggio animato. In questo modo se si possono modificare anche le espressioni facciali, il lavoro dell'attore potrebbe cambiare in modo irreversibile. Insomma ci potremmo trovare a sentire Robert De Niro, Brad Pitt, George Clooney, Meryl Streep, Cate Blanchett recitare in italiano ma anche in francese o tedesco o spagnolo. La reazione di qualche doppiatore e direttore di doppiaggio non si è fatta attendere ma si è trattato di posizioni individuali, le cooperative storiche e le associazioni di categoria non sono intervenute ufficialmente sia perché questa rivoluzionaria tecnologia non sarà applicata prima di tre anni, sia perché evidentemente non credono più di tanto a un risultato estetico e linguistico e a un effetto che non farebbero rimpiangere i nostri doppiatori e adattatoridialoghisti (anche questi potrebbero restare disoccupati visto che a quel punto potendo fare a meno degli attori italiani, provvederebbero le stesse produzioni straniere a tradurre la sceneggiatura e i dialoghi originali). Chi ha commentato la notizia ha giustamente sottolineato che il "fattore umano" è insostituibile, che ci sono dei fattori che non sono riproducibili da una macchina o da un software, che certe sfumature interpretative non nascono solo dalle corde vocali ma anche dal cuore e dall'anima di chi recita e paradossalmente solo un'altra voce nell'ombra può restituire le emozioni che ci trasmette l'attore "originale". Insomma il rischio è che tutta questa esibizione di onnipotenza tecnologica partorisca qualcosa di artificiale, asettico e inespressivo. Alla luce però di quelle che per ora sono ipotesi e previsioni (e preoccupazioni) altrettanto futuribili, vale la pena di rinfrescare il panorama del nostro doppiaggio che sembra essersi assestato su posizioni filodoppiaggio acquisite e certificate dai tempi dei convegni, delle polemiche, delle prese di posizione e da libri e saggi di studiosi seri e documentati che hanno dato un robusto supporto teorico ed estetico al doppiaggio, con i fautori dell'originale che non sbraitano più da tempo forse perché rassegnati o perché oggi possono vedere in streaming o con download tutte le versioni originali che vogliono e hanno capito che è una battaglia persa. È chiaro che il doppiaggio italiano è profondamente cambiato. Lo era già negli anni '70 e'80 da quando il convegno organizzato a Milano nel 1984 dal Sindacato Critici "La voce e il suo doppio" il primo dedicato all'argomento, e altri successivi incontri,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

riflessioni, libri e saggi, dossier di riviste specializzate gettarono le basi per lo sdoganamento dei doppiatori, per un riscatto dall'anonimato in cui erano stati ingiustamente confinati per anni e per un risarcimento parziale dello snobismo e della misconoscenza del loro valore da parte di critici e studiosi. E alcune riflessioni all'epoca sulla loro condizione di professionisti per molto tempo emarginati, evitando la retorica, cercarono di ricondurre nelle giuste proporzioni il rapporto tra il loro mestiere e le loro potenzialità represse e aspirazioni frustrate ad essere attori «totali». E tutto questo ebbe anche una ricaduta in termini di vertenze sindacali, mobilitazioni delle cooperative storiche e nuove associazioni di doppiatori e dialoghisti, prese di posizione estreme per il riconoscimento delle voci italiane meno clandestine del passato a cominciare dai nomi nei titoli di testa di un film straniero, per una maggiore tutela delle professionalità anche dal punto di vista economico e una regolamentazione del mercato selvaggio creato soprattutto dal boom delle serie e delle soap televisive che pescavano in doppiatori improvvisati a costo ridotto. Da un raffronto tra il doppiaggio di oggi e quello di ieri si percepisce subito che esso ha perduto in parte le caratteristiche di infallibilità (nell'assegnazione delle voci italiane agli attori stranieri), della perfetta aderenza di timbri e tonalità ai corpi, dell'armonia vocale prodotta da tutti gli interpreti, compresi quelli dei ruoli più secondari. L'involuzione della figura del doppiatore – o se si preferisce doppiattore - è segnata da una metamorfosi progressiva che lo ha portato a diventare sempre più neutrale esecutore e sempre meno creativo, sempre più stereotipo e sempre meno inventore, insomma sempre più «prestatore di voce» indiscriminato e sempre meno cointerprete. Le ragioni sono varie: la mancanza patologica di un ricambio generazionale, non in termini di professionalità, impegno, bravura dei doppiatori, ma nel senso delle pure, naturali voci in grado di non far rimpiangere la miracolosa musicalità, l'irripetibile intonazione, la seducente modulazione delle voci «storiche»; i ritmi di lavoro frenetici e i tempi di doppiaggio spesso record che impediscono il coinvolgimento totale nella sceneggiatura e l'approfondimento adeguato dei personaggi-attori; l'assegnazione a volte approssimativa delle voci agli interpreti stranieri; l'irruzione di tanto cinema americano traboccante di slang, frasi idiomatiche, sfumature gergali, dialoghi velocissimi, che pongono complessi problemi di traducibilità e costringono a vere e proprie acrobazie linguistiche. E a proposito di parole sparate a raffica Tonino Accola ha doppiato alla perfezione Eddie Murphy, così come se l'è cavata egregiamente Carlo Valli nel tener testa agli straripanti flussi verbali di Robin Williams in *Good Morning, Vietnam*, anche se le sue caratteristiche vocali sono inadeguate ai tratti psicosomatici dell'attore americano. Tutto ciò ha generato un'oggettiva standardizzazione del doppiaggio, al di là della bravura dei doppiatori. Il fatto è che il doppiatore è anche il doppio dell'attore sul quale è stata trapiantata la sua voce e, come afferma Edgar Morin, «Altro e superiore, il doppio detiene la forza magica. Esso si dissocia dall'uomo per andare a vivere la vita letteralmente surreale dei sogni». E col tempo si è dissolta proprio l'autonomia espressiva

Antonino "Tonino" Accolla (1949 –2013) è stato un attore, doppiatore, direttore del doppiaggio e dialoghista italiano. Ha dato la voce all'attore Eddie Murphy (in tutte le sue interpretazioni fino al 2009) e a Homer Simpson nelle prime ventitré stagioni della serie animata I Simpson

Carlo Valli (1943) attore, doppiatore, direttore del doppiaggio e dialoghista italiano, ha prestato la voce a Robin Williams nel film "Mrs. Doubtfire - Mammo per sempre". Valli ha doppiato l'attore in molti altri suoi film, tra i quali "Good Morning, Vietnam"

del doppio, la sua capacita di sopravvivere artisticamente al corpo preso in prestito (quanti film doppiati del periodo d'oro hollywoodiano potrebbero essere anche ascoltati soltanto), di diventare arbitro delle emozioni, delle passioni, dei sogni, delle fantasie del pubblico, di partorire tante sonorità in grado di definire tipologie caratteriali ed estetiche. II doppiatore-tipo odierno, eccezioni a parte, spesso sottrae efficacia espressiva e profondità linguistica a frasi musicali e costruzioni sintattiche impeccabili; non è caratterizzato dalla riconoscibilità immediata della voce; non riesce a far rimpiangere, come accadeva in passato, il doppiaggio italiano quando si ascoltano le voci originali, che sovente sono deludenti e sfasate rispetto al corpo-mito; ha esasperato l'eclettismo vocale, vanificando la «fedeltà» del doppiatore all'attore; ha interrotto l'armonica fusione voce/volto, pregiudicando la possibilità di far sedimentare nello spettatore la convinzione dell'inscindibilità del binomio. Insomma il doppiatore non risulta più determinante, come lo era una volta, per attivare quel meccanismo di inesausta seduzione esercitata dai divi dello schermo. Restano però certe considerazioni teoriche ed estetiche che hanno fatto del nostro doppiaggio una scuola ancora inimitabile e irraggiungibile. L'efficacia del doppiaggio trae la sua forza proprio dalla condizione di «attore dimezzato» del doppiatore. Qualunque sia la motivazione che lo ha spinto ad intraprendere la professione, ha trasformato proficuamente la condizione di presunto handicap, concentrando le sue potenzialità recitative nelle doti fonetiche ed estraendo da questa sublimazione vocale una prodigiosa linfa, portando alle estreme conseguenze (interpretazione di una interpretazione) il metodo di lavoro tracciato da Stanislavskij. Lavoro che richiede ancora più fatica, impegno e creatività se si considerano gli spossanti turni a cui sono soggetti, la condizione di immobilismo in una sala con leggio per simulare i movimenti degli attori sullo schermo e il fatto che il loro interiore modo di essere (artistico) si spersonalizza nella finzione (anzi finzione nella finzione). Sono frequenti i casi in cui il doppiaggio definitivo scaturisce non dal semplice esercizio vocale, bensì da una vera e propria pratica recitativa totale, con tanto di ricostruzione in sala di ambientazioni e posizioni corporee, che prima di approdare all'intonazione ottimale richiede prove proprio come sul set. Questo meccanismo fa sì che le stesse voci partoriscano una gamma infinita di sonorità che definiscono altrettante tipologie caratteriali ed estetiche: una voce calda, suadente, gracchiante, sensuale, farfugliante, imperiosa, incerta, convulsa, dura, può sortire l'effetto di ingentilire, incattivire, erotizzare, abbellire, imbruttire, rendere sgradevoli i personaggi. La contaminazione incrementa la credibilità e la veridicità di personaggi e situazioni e gli illusionisti della parola regolano il serbatoio emotivo dello spettatore e sono loro gli arbitri di passioni, sogni, fantasie, commozioni, ilarità, repulsioni, attrazioni, al punto da rendere impossibile qualsiasi operazione di separazione delle due componenti (voce italiana e attore straniero) e di ripartizione tra le due del piacere della fruizione. Oltre tutto l'abitudine all'accoppiata sedimenta la convinzione della inscindibilità del corpo-volto/voce e forse inconsciamente lo spettatore esorcizza qualsiasi riflessione che turbi la combinazione ideale. Se a questi parametri emotivi dello spettatore si riconosce la valenza di una inoppugnabile verifica dell'autenticità tematica di un certo cinema, non si può fare a meno di rilevare che in questo senso il doppiaggio si è rivelato determinante nella diffusione di massa del cinema straniero (soprattutto americano), anche in quanto esperienza umana da condividere, e non fa che isolare impietosamente la schiera di puristi arroccati nel loro esasperato calvinismo filologico. Il pubblico è sicuramente più adulto e maturo di quanto i paladini della versione originale hanno sempre cercato di far credere, insinuando che il gradimento espresso per il doppiaggio e la preferenza per la versione italiana sarebbero viziati dall'impossibilità di poter scegliere tra le due versioni e dal fatto di

segue a pag. successiva

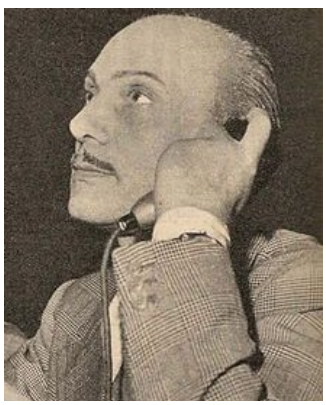
segue da pag. precedente

non conoscere le voci autentiche di attori e attrici stranieri. A chi non piace ascoltarli in versione originale, conoscere la tonalità, il timbro, le caratteristiche espressive delle loro voci? Ma è un piacere che dopo un po' si esaurisce, se resta irrisolto il problema della comprensione profonda del linguaggio. L'ideale per gustare certi impasti vocali, certe sonorità, certe intensità è la conoscenza non solo dell'idioma straniero ma anche di sfumature, slang, espressioni particolari. Perché, si sa, la lettura dei sottotitoli, che oltre tutto raramente restituiscono integralmente i dialoghi originali, impedisce oggettivamente allo spettatore di cogliere la perfetta corrispondenza tra il parlato e l'immagine. Per non parlare della questione di principio dell'integrità dell'opera, della fedeltà all'originale, delle manipolazioni tipiche del doppiaggio che appartengono alla storia del cinema, fanno parte del fascino del film. Chi rivendica la sacralità della voce originale, dimentica o sottovaluta il fatto che tutta l'arte è finzione, trucco, manipolazione, artificio, e il cinema ultima arrivata in ordine di tempo lo è in maniera totale, a partire dalla sceneggiatura, dalla scenografia, dagli attori in sfondi o luoghi virtuali o che possono essere creati, modificati, duplicati, con la computergrafica e perché quindi la voce una delle tante componenti del personaggio non si potrebbe o dovrebbe cambiare? II merito artistico del doppiaggio risiede proprio nell'aver espresso una realtà estetica sorretta da una felice, fantasiosa e multiforme ispirazione che sa rimanere fedelmente aderente al dato poetico originario. Il fascino esercitato da queste voci è strettamente legato al consolidamento di stereotipi recitativi codificati dai generi. Sono il western, il poliziesco, l'horror, la commedia, il bellico. con le particolari atmosfere ed il *surplus* di emotività, a non potersi privare dell'apporto creativo dei doppiatori. Uno sghignazzo in un western, una voce narrante in un «nero», una macabra intonazione in un *horror*, un inarrestabile effluvio di battute in una situazione comica nella commedia, un secco ordine impartito in un bellico, quanta della loro forza e intensità perdono se non sostenuti da una

Emilio Cigoli, attore, doppiatore

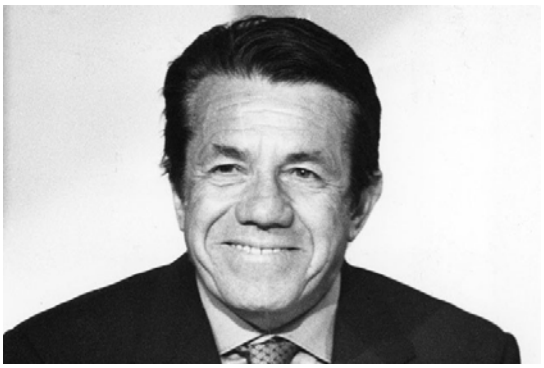
Tina Lattanzi, doppiatrice italiana, voce di icone di Hollywood come Greta Garbo, Marlene Dietrich, Rita Hayworth e Joan Crawford

giusta modulazione e da un timbro adatto? Il nostro sistema di doppiaggio è fondato su una gerarchia non di stampo divistico bensì basata su criteri di estetica vocale, per cui la scelta e l'assegnazione delle voci avviene in base alle caratteristiche di esse, alla maggiore o minore adesione al corpo-attore, alla capacità di fisicizzare al meglio il repertorio caratteriale. Questa gerarchia non corrisponde meccanicisticamente a quella degli attori doppiati, come potrebbe spingere a pensare il privilegio dell'investitura dei Cigoli, De Angelis, Panicali, Lattanzi, Simoneschi, e poi degli Amendola, Lionello, Di Meo di parlare in nome del Gotha divistico; in realtà la varietà e la complessità delle tipologie è tale da rendere fluido ed elastico il meccanismo selettivo. Ma non c'è solo il doppiatore. Il nostro sistema di doppiaggio è un apparato complesso e il film doppiato è la somma di più professionalità: il curatore della versione italiana, l'adattatore dialoghista, il direttore del doppiaggio e i doppiatori-interpreti. Figura importante nell'architettura della versione italiana, il dialoghista può rivendicare con orgoglio un ruolo decisivo nell'imprimere al film ritmo e musicalità interna. È lui a determinare l'equilibrio ottimale per lo spettatore, rendendo quanto più "ascoltabile" la visione. L'adattatore/adattatrice fa un lavoro di traduzione ma nello stesso tempo creativo. Non è sufficiente una perfetta conoscenza della lingua straniera per misurarsi con un copione, occorrono quell'abilità inventiva e sensibilità artistica che si concretizzano in una serie di osservazioni utili per la sincronizzazione, da integrare al copione tradotto. Ne scaturisce una nuova sceneggiatura dettagliata e precisa come l'originale. L'adattamento non consiste nella meccanica sostituzione di un dialogo ad un altro. Prima di metterlo in bocca all'attore bisogna smembrarlo e poi ricomporlo, tenendo inevitabilmente conto delle lunghezze, le pause, le labiali, i ritmi, l'accentuazione. L 'adattatore insomma è un co-autore così come il doppiatore è un co-interprete e i due hanno in comune proprio questa presenza oscura ma imprescindibile, discreta ma incisiva. I dialoghi solidi, le battute di ferro, le costruzioni narrative inossidabili sono state insostituibili palestre per i doppiatori e al tempo stesso hanno ottenuto la giusta valorizzazione e gli opportuni riconoscimenti grazie a quella summa di virtuosismi vocali, dizioni perfette, funambolismi verbali, reinvenzioni prodigiose, intonazioni seducenti, assieme a quel semplice ma prezioso inventario di pause, balbettii, mugolii, birignao, sghignazzi, sussurri e grida.



Giulio Panicali, doppiatore

Lydia Simoneschi attrice e doppiatrice



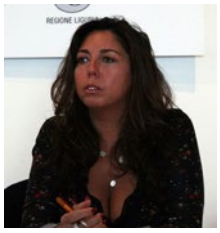
Ferruccio Amendola doppiatore e direttore del doppiaggio italiano. È noto soprattutto per essere stato il doppiatore principale di Robert De Niro, Sylvester Stallone, Dustin Hoffman e Tomas Milian. Ha anche prestato la voce ad Al Pacino e Bill Cosby in alcune significative interpretazioni

Alberto Lionello attore e doppiatore, Tra gli altri ha doppiato Henry Fonda, Laurence Olivier, Alec Guinness

Alberto Castellano

Il doppiaggio di Joker

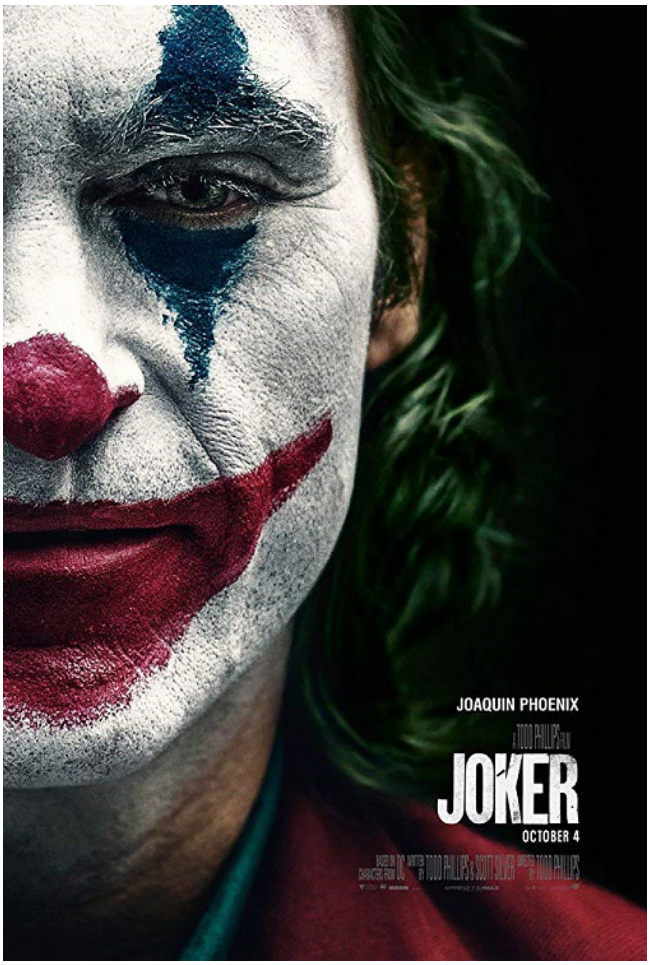
Un direttore Alto per il doppiaggio di Adriano Giannini



Tiziana Voarino

Un Joker che ci ha conquistati. Ci ha strappato sensazioni forti e coinvolto fin dall'inizio del film. Ci ha fatto provare la dissociazione in cui può far sprofondare la "diversità". Un "gran film" che insegue il cinema, lo cita, lo include, con un Joaquin Phoenix attore strepitoso e il regista Todd Phillip che ha dato prova di regia sapiente ed efficace. Il protagonista è un "diverso" che ha il destino crudele di confrontarsi continuamente con una società il cui male principale è la mancanza di empatia, sottesa all'individualismo esasperato: per lui nessuno sbocco possibile se non la follia, anche crudele. Il risultato è un'opera rilevante dal punto di vista cinematografico, al di là dell'icona *Joker* di molti altri film e che trasferisce una responsabilità davvero elevata a chi ne ha curato il doppiaggio. Per certo eccelle Adriano Giannini, la voce italiana di Joker, non nuovo al leggio, ma in questo contesto poderoso. Aveva già interpretato Phoenix in *The Master* e in *Maria Maddalena*, oltre ad aver dato la voce, tra gli altri, a Bred Pitt nel *Il Procuratore- The Counselor –*, a Eric Bana in *Star Trek* e a Matthew McConaughey in *True Detective*, solo per citarne alcuni. In questo doppiaggio ha influito molto l'approccio rispettoso verso l'originale del direttore Massimiliano Alto , che pochi lo immagineranno, ma ha dovuto lavorare, come il resto del cast, su una copia opacizzata, addirittura. Più le scene sono importanti, come quella ormai cult sulle scale di Gotham City, meno si vedono. Non sarà sicuramente stato semplice gestire la lavorazione dell'intero processo, per altro con due settimane di durata e poco più, con delle richieste di riservatezza per le immagini elevatissime e con pure i testi super tutelati. Chissà quante password e meccanismi di sicurezza avrà dovuto rispettare per le parti scritte del lavoro di adattamento, Francesco Marcucci il dialoghista che è riuscito ad essere comunque accurato ed attento. Il direttore di doppiaggio Massimiliano Alto è stato davvero bravo, nel riuscire a tirare fuori le emozioni giuste e a restituircele, tanto più avendo di fronte un attore come Adriano Giannini e un doppiatore del calibro di De Sando nell'interpretazione di De Niro e moltissimi altri doppiatori per un lavoro di squadra ben riuscito.

Un film in cui già solo le risate sono un capolavoro attoriale a cui Phoenix ha lavorato per moltissimo, nel doppiaggio italiano sono state mantenute originali, tranne due scene per cui Giannini ha dovuto comunque impegnarsi parecchio: una di queste la possiamo individuare nello spettacolo teatrale del protagonista. Sono molte altre le scene "in optional" in cui il sonoro originale è stato accolto e mantenuto, proprio per tutelare e rispettare le sonorità differenti della presa diretta. Per questi inserimenti è stata fondamentale la bravura dell'assistente del doppiaggio e del fonico, altri ruoli fondamentali nel processo di trasposizione. Non è passato inosservata la localizzazione accurata del film, ne sono un esempio le lettere scritte a mano dal futuro Joker, Arthur Fleck, il comico fallito con una patologia che lo fa ridere quando è nervoso, una delle sue "colpe", una delle componenti che gli hanno cucito addosso il personaggio di "disadattato". Con la computer grafica sono state sostituite in italiano, mentre le scritte che si vedono sugli sfondi degli schermi televisivi accesi sono rimaste in inglese. Insomma. La scena ormai "cult" di *Joker* che balla sulla scala, i doppiatori ed il direttore del doppiaggio l'hanno vista integralmente solo nella sala cinematografica insieme al pubblico. Nel frattempo a New York quella scala è diventata luogo di pellegrinaggio turistico per i selfie e le stories su Istagram. Stretta tra palazzi di mattoni, di quelli con le scale antincendio esterne, molto newyorkesi, è uno scatto perfetto. Si trova al 1165 di Shakespeare Avenue, nel Bronx, a nord di Manhattan.



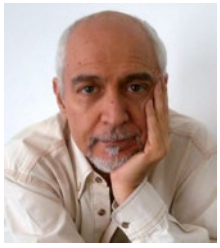
Massimiliano Alto

Adriano Giannini

Tiziana Voarino

I dimenticati #60

Dorothy Stratten


Virgilio Zanolla

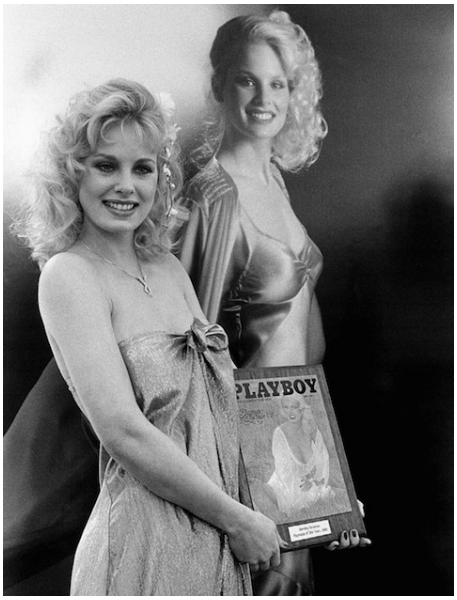
Quante volte, in questa rubrica, ci siamo commossi davanti a una morte tragica, specie quando la vittima è giovane e di bella presenza; ebbene... ci risiamo. Il personaggio che presento in questo numero è una modella e attrice canadese assai nota in America a fine anni Settanta, molto meno da noi; oggi sarebbe quasi dimenticata se tre anni dopo la sua scomparsa Bob Fosse non ne avesse narrato la storia in un film che godé d'una certa notorietà: Dorothy Stratten. Dorothy Ruth Hoogstraten, questo il suo vero nome, era nata a Vancouver, nella British Columbia, il 28 febbraio del 1960, in un ospedale dell'esercito della salvezza; i suoi genitori, Simon e Peternella Schapp Fuchs detta Nelly, entrambi olandesi, si erano sposati a Leida nel 1954 e quasi subito immigrarono in Canada; dopo di lei ebbero il figlio John Arthur ('61). Dorothy aveva tre anni quando il padre abbandonò la famiglia, e in breve tempo si risposò. Rimasta sola con due figli da mantenere, Nelly, che era cresciuta in un orfanatrofio, fu costretta a rivolgersi all'assistenza sociale, ma quando questa le venne a mancare dové arrangiarsi per sbarcare il lunario: fece la domestica, lavorò in una mensa scolastica, studiò per diventare infermiera; nel '68, rimasta incinta di un datore di lavoro che aveva falsamente promesso di sposarla, dette alla luce Louise Beatrice. Lei e i suoi tre figli vivevano in un sobborgo a sud-ovest di Vancouver, a Coquitlam, in una casa d'un solo piano, con un lungo tetto rosso. La sua primogenita crebbe sana e bella: e dall'età di soli quattordici anni, benché studiasse con profitto al liceo, si dette da fare per aiutare la famiglia, trovando un impiego in una gelateria della catena Dairy Queen. Alta 1,75, viso d'angelo, occhi azzurri e capelli castani chiarissimi, con 56 chili di peso e 91-61-91 di misure, Dorothy era una ragazza difficile da dimenticare; a tanta bellezza faceva riscontro un carattere dolce e assennato, venato da una certa timidezza. Per sua somma disgrazia - vedremo il perché - un giorno della fine del '77 capitò nella gelateria un fotografo e manager ventinovenne, Paul Snider, che ordinò un Sundae Supreme alla fragola. Nato anch'egli a Vancouver da genitori presto divorziati, e cresciuto nei quartieri disagiati dell'East End, per affermarsi Paul aveva fatto di tutto, e quasi sempre nell'ambito dell'illecito: dal magnaccia all'organizzatore di corse automobilistiche, allo spacciatore di droga; dopo una breve esperienza a Los Angeles, nel corso della quale s'era prostituito con persone d'entrambi i sessi, era tornato nella città natale, e qui aveva avviato un'agenzia per la promozione di aspiranti modelle e attrici, senza però incontrare fortuna. Il giorno in cui conobbe Dorothy, egli intuì subito d'avere davanti a sé una potenziale gallina dalle uova d'oro, sentendosi inoltre incredibilmente attratto da lei; ma ella non

pensava affatto all'idea di una carriera come attrice o modella. Per persuaderla e sedurla, Snider la corteggiò coprendola di regali, millantando ai suoi occhi un credito nel mondo dello spettacolo che non aveva: e fu così abile e insistente da convincere sua madre a firmargli una procura grazie alla quale egli assumeva la gestione professionale della sua primogenita. Tuttavia, se Nelly nutriva grande stima nelle capacità professionali di lui, non vedeva affatto di buon occhio le attenzioni morbose che riservava a Dorothy, tanto più che ad esse questa non si mostrava insensibile; ma per opporsi era ormai troppo tardi, essendo ella appena entrata nella maggiorità. Snider scattò a Dorothy un servizio fotografico, che inviò alla rivista "Playboy": e nell'estate del '78 si trasferì con lei a Los Angeles; qui, per esigenze di orecchiabilità Dorothy Ruth Hoogstraten divenne Dorothy Stratten. L'editore di "Playboy" Hugh Hefner, che quell'anno festeggiava il quarto di secolo del suo periodico, si era subito accorto delle sue potenzialità e non aveva tardato ad affidarla nelle mani di fotografi specializzati per metterne in miglior luce l'incredibile fotogenia naturale. Dapprima pubblicò alcune sue foto sulla sua rivista, quindi la promosse a 'coniglietta', facendola entrare nelle Playboy Bunnies, le desideratissime e ben pagate cameriere del Playboy Club di Century City, il più celebre locale del suo gruppo nel circondario di Los Angeles. Per lei era l'anticamera del successo. Accortamente Snider, che aveva subito colto le manovre di Hefner per subentrargli nella gestione della ragazza, e fors'anche in camera da letto, fece in modo di rendere il suo vincolo con Dorothy sotto ogni profilo indissolubile: e il 1° giugno del '79 la sposò a Las Vegas. Di là dagli interessi economici, era innamoratissimo e quindi geloso oltre misura, sebbene fino ad allora ella non gliene avesse mai dato motivo. Mai mossa apparve più tempestiva: perché nell'agosto di quell'anno Dorothy conquistò il titolo di Playmate del mese (ovvero di modella presentata nelle pagine centrali di "Playboy") e il mondo del cinema si accorse finalmente di lei. Ella esordì davanti alla macchina da presa nella commedia *Americathon* di Neal Israel ('79), sebbene non accreditata, in un breve ruolo senza battute, indossando un succinto vestito stile 'coniglietta'; tra gl'interpreti c'erano John Ritter, Harvey Korman, Elvis Costello e Cybill Sheperd. Il primo film in cui apparve col suo nome fu un'altra commedia, *Skatetown U.S.A.* di William A. Lewey (id.), dove ebbe un piccolissimo ruolo, quello di cliente di uno snack bar venuta a ordinare una pizza; interpreti di questo film furono tra gli altri Patrick Swayze e Katherine Kelly Lang, entrambi all'esordio. A rivelare le sue doti di attrice fu il drammatico *Autumn Born* di Lloyd A. Simandi (id.), un film a basso costo del quale Dorothy fu protagonista; girato in Canada, a Winnipeg, esso narra le vicende di Tara Dawson, un'orfana ricca e

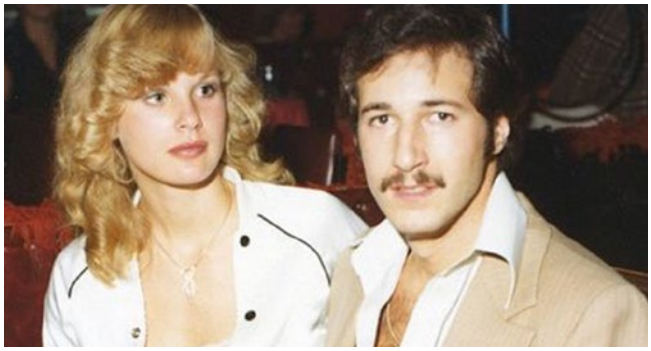
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

viziata solita a buttar via i soldi in abiti e lussuosi divertimenti, finché lo zio la fa rapire e la relega in un severissimo istituto rieducativo, per indurla a cedergli la sua parte di eredità familiare: ma ella resiste stoicamente ad ogni sevizia inflittale (botte, violenza fisica, perfino lavaggio del cervello...). Lo stesso anno Dorothy apparve anche in televisione, in un episodio della serie *Buck Rogers*. Il suo prossimo ruolo la vide ancora protagonista in *Galaxina* di William Sachs ('80): una spassosa commedia fantascientifica a basso costo, che tre anni dopo si aggiudicò il premio del pubblico al Festival Internazionale del Film Fantasy di Bruxelles. Galaxina è una bionda androide che nel 3008 si trova a bordo di un incrociatore spaziale della polizia intergalattica, e durante un avventuroso tragitto tenta di 'umanizzarsi' facendo anche innamorare di sé alcuni membri dell'equipaggio. In quel periodo Dorothy vinse il titolo di Playmate dell'anno, che tra premi e altri riconoscimenti le portò in tasca ben 250.000 dollari. Poco dopo, le giunse dal regista Peter Bogdanovich l'offerta per interpretare il personaggio di Dolores Martin nel film *...e tutti risero* (*They All Laughed*; '81), una stramba commedia romantica che si valeva dell'apporto di grandi interpreti come Audrey Hepburn e Ben Gazzara, già protagonisti di *Linea di sangue* ('79) e all'epoca legati sentimentalmente. La pellicola venne girata a New York lungo le strade di Manhattan. Per interpretare al meglio la parte, Dorothy prese lezioni di recitazione e dizione. Durante la lavorazione, il quarantunenne Bogdanovich e la ventenne attrice s'innamorarono l'uno dell'altra: ma mantennero un assoluto riserbo sulla loro relazione. Snider sospettò qualcosa, ma non avendo prove incaricò delle indagini a un investigatore privato, Marc Goldstein. Tuttavia, prima che questi potesse attivarsi Dorothy venne allo scoperto, partendo con Bogdanovich per una vacanza a Londra al termine delle riprese del film, e al suo ritorno, senza più tornare a casa si trasferì dal regista in una residenza di Bel Air. Impazzito dal dolore e dal timore di perdere il controllo su di lei, appreso che Hefner aveva in programma una magnifica festa al Playboy Mansion per la notte di mezza estate, dove certamente Dorothy non sarebbe mancata, Snider cercò di ottenere un invito: ma gli fu detto che avrebbe potuto presentarsi solo in compagnia della moglie, rendendolo folle di rabbia e di desiderio. Il fatto che lei avesse deciso di lasciarlo proprio nel momento in cui aveva raggiunto l'apice del successo, e perdipiù per un uomo di successo, alimentò la frustrazione di Snider e lo persuase erratamente d'essere stato sfruttato. Non potendo opporsi alle deliberazioni della moglie, egli maturò così l'insana decisione di ucciderla. Deciso a



spararle, in quei giorni tentò di procurarsi un'arma da fuoco, perché come cittadino canadese privo di permesso di lavoro non gli era consentito comprarla. Avuto in prestito una pistola da un conoscente, il 31 luglio si appostò dietro gli alberi d'un giardino che fronteggia l'albergo che sapeva sua residenza: ma quella sera ella dormì fuori sicché il suo piano andò a vuoto, e pochi giorni dopo egli dové restituire la pistola. Per procurarsene una nuova, Snider ricorse alle inserzioni di vendita d'armi usate sui giornali. L'8 agosto, infine, Dorothy accettò d'incontrarlo, e pranzò con lui in quella che era ancora la loro casa: egli naturalmente fece di tutto per persuaderla a tornare con lui, ma lei gli disse come stavano le cose e gli comunicò la sua intenzione di chiudere - sperava amichevolmente - il loro rapporto con un divorzio consensuale. Avvertendo qualche senso di colpa, e intenzionata a mantenere con l'ancora marito i migliori rapporti possibili, poiché questi non voleva sentir parlare di avvocati, Dorothy condusse personalmente la trattativa riguardante il loro divorzio, e volendo mostrarsi arrendevole gli riconobbe una sorta di appannaggio sui suoi futuri guadagni. Il 13 agosto, Snider riuscì infine a rimediare un fucile a pompa Mossberg calibro 12 e delle munizioni: disse a chi glielo vendeva che l'avrebbe usato per andare a caccia. L'indomani mattina, giovedì 14 agosto 1980, verso l'una Dorothy tornò da lui, per consegnargli un anticipo di 1.100 dollari (circa 3.500 dollari di oggi), quale acconto sui successivi versamenti pattuiti con l'atto di divorzio che ella sperava di convincerlo a firmare. Mal gliene incolse: perché anziché accontentarla, il marito l'aggredì e la picchiò, poi la violentò, quindi le sparò uccidendola, prima di togliersi la vita. A scoprire i loro cadaveri, quella sera, furono il detective Goldstein e due ragazze della scuderia di Snider, che non riuscendo a contattare lui si recarono nella sua casa nel West Los Angeles; li trovarono entrambi nella camera da letto, nudi e immersi in un mare di sangue; come accertò la polizia scientifica, il colpo sparatole da Snider aveva portato via a Dorothy il dito di una mano, anteposta nel tentativo di difendere il volto, ed era poi penetrato poco sopra un occhio sfondandole il cranio, tanto che un pezzo del suo cervello era finito sul pavimento; dopo l'omicidio, Snider aveva abusato del cadavere, quindi si era sparato in fronte. Morta all'età di vent'anni, cinque mesi e diciassette giorni, Dorothy venne sepolta al Westwood Village Memorial Park Cemetery di Los Angeles, lo stesso che ospita i resti mortali di Marilyn Monroe. La sua tragica fine ha ispirato il film di Bob Fosse *Star 80* (1983), interpretato da Mariel Hemingway ed Eric Roberts, che straordinariamente credibili fornirono entrambi una prova maiuscola; particolare impressionante: la scena dell'omicidio-suicidio venne girata nella stessa camera da letto in cui avvenne in realtà. Nell'84 Bogdanovich, che non seppe mai consolarsi della morte di Dorothy («C'era in lei qualcosa di miracoloso» ebbe a dire più volte), pubblicò il libro *The Killing of the Unicorn*, una biografia della sventurata attrice; egli si prese anche cura della sua famiglia, tra l'altro pagando gli studi della sorella Louise Beatrice, che nell'88, quando questa era appena ventenne, addirittura sposò; il loro matrimonio si concluse dodici anni dopo col divorzio, ma i due sono rimasti in buonissimi rapporti.



Dorothy Stratten col suo marito e assassino Paul Snider

Dorothy Stratten con Hugh Heffner

Virgilio Zanolla

Tutti i ricordi di Claire (La dernière folie de Claire Darling)

Antonio Falcone

Verderonne, dipartimento dell'Oise, Alta Francia, tempi nostri. In una opulenta dimora, circondata da un vasto giardino, vive, sola, l'anziana Claire Darling (Catherine Deneuve), attorniata da numerosi oggetti, tutti piuttosto preziosi, come alcuni splendidi automi: le rammentano, pur nell'incedere della demenza senile, i tanti momenti di un'esistenza certo attraversata dagli agi ma non immune da eventi tragici, vedi la morte del figlio primogenito Martin o quella immediatamente successiva del marito, fino ad arrivare al definitivo allontanamento della figlia Marie (Chiara Mastroianni), considerando inoltre che il rapporto fra le due si è mano a mano circoscritto nell'ambito di un reciproco conflitto. Marie si rifarà viva, dopo circa vent'anni, una volta avvisata dall'amica d'infanzia Martine (Laure Calamy) di come la madre, è il primo giorno d'estate, abbia fatto collocare tutte le suppellettili in giardino, ponendole in vendita ad un prezzo simbolico, noncurante del loro valore economico ma ben consapevole della loro fascinazione mnemonica. Claire, infatti, nottetempo, ha udito una voce che l'avvertiva della sua imminente dipartita e probabilmente intende allontanare dalle paventate ultime ore di vita quanto quei manufatti, ora oggetto di frenetico acquisto da parte dei tanti curiosi accorsi a frotte, possano riportare dal passato... Diretto da Julie Bertuccelli, al suo terzo lungometraggio di finzione dopo i trascorsi documentaristici, anche sceneggiatrice nell'adattare, trasferendo la rappresentazione delle vicende dal Texas alla provincia francese, il romanzo di Lynda Rutledge *Faith Bass Darling's Last Garage Sale*, 2012, insieme a Marion Doussot, Mariette Désert, Sophie Fillières, *Tutti i ricordi di Claire* è una commedia a sfondo drammatico idonea a mettere in scena, con suggestiva, naturale, fluidità una visivamente raffinata alternanza tra passato e presente. Le due citate entità vengono rese in scena nell'ambito di altrettanti piani interscambiabili, fino ad innescare la loro reciproca deflagrazione in virtù dei cortocircuiti mentali di Claire, un'intensa, iconica, Catherine Deneuve nel raffigurare una donna, ormai giunta alla fine del cammino terreno, sempre orfana di qualsivoglia slancio affettivo, segnata dall'incedere temporale più nell'animo che nel fisico, sensazione resa dallo sguardo, rivolto alle persone e alle cose, in apparenza spento ma denso di sottesa malinconia, così come dal riemergere dei ricordi, vividi di mesta incomprensione, visualizzati al tempo presente egualmente alla figlia Marie, una altrettanto intensa Chiara Mastroianni, la cui vita si è mantenuta coscientemente distante da quella della genitrice risultando però similmente rappresa nell'esternazione emozionale. Julie Bertuccelli, avvalendosi anche dell'apporto di una fotografia (Irina Lubtchansky) nitida e luminosa, che avvolge la suddetta mescolanza fra passato e presente di un'aura densamente onirica, a tratti anche misteriosa nell'insinuarsi di qualche simbolismo (l'apparire costante di una bambina a cavallo dei due piani temporali, probabile allegoria della spensieratezza perduta anzitempo da entrambe le donne), imbastisce un metaforico racconto sull'inidoneità del trascorrere temporale nel lenire ferite destinate a non rimarginarsi mai, mentre l'accumulo "seriale" di oggetti vari appare quale inveterato calmiere di un'aridezza d'animo, suppletivo di una conclamata incapacità d'amare con genuino trasporto umanistico, un demone da affrontare, anche ricorrendo alla pratica di un insolito esorcismo, sulla cui esecuzione andrà a vertere il finale, fino alla manifestazione di una improvvisa esplosione purificatrice, la cui resa però, almeno riportò la mia primaria sensazione, può apparire stridente con quell'atmosfera rarefatta e sospesa che ne ha accompagnato finora l'iter narrativo. Costruito dal punto di vista visivo assecondando il succedersi degli accadimenti come se si stessero conclamando casualmente qui ed ora dinnanzi alla macchina da presa, alternando soggettività ed oggettività, con una felice sinergia tra scenografia (Emmanuel de Chauvigny) e la citata fotografia nel conferire suggestione evocativa alla fredda corporeità dei vari ninnoli, quadri, mobili, arredi, *La dernière folie de Claire Darling*, il più indovinato titolo originale, è un film la cui visione suscita, pur con qualche appesantimento sparso lungo il cammino, piacevoli sorprese, sostenuto dalle superbe prove recitative della Deneuve e di Chiara Mastroianni, ma anche dell'intero cast, con un particolare plauso ad Alice Taglioni che interpreta Claire da giovane, rimarcandone l'algida psicologia caratteriale, andando dunque a delineare un racconto intimistico che rifugge dal visualizzare il "tradizionale" buonismo consolatorio apportato dalla composizione tardiva relativa a recriminazioni e rancori e conseguente riappacificazione, dando piuttosto sostegno all'amara constatazione che nell'assecondare l'inesorabile fluire del tempo e l'impossibilità di mutare determinati accadimenti che hanno segnato la nostra vita, si dovrà infine giungere ad accettare ciò che si è stati di pari passo con l'impossibilità di mutare ciò che ora si è. *E quando arriva la notte, la notte/E resto sola con me La testa parte e va in giro/In cerca dei suoi perchè/Né vincitori né vinti/Si esce sconfitti a metà/L'amore può allontanarci/La vita poi continuerà...* (Arisa, *La notte*, 2012, scritta da Giuseppe Anastasi).

Antonio Falcone

The lighthouse: il faro della fine del mondo

Àngel Quintana

Un film ha la necessità di introdurre una serie di alibi estetici e culturali per potersi convertire in una sorta di raro film cult sperso in questo mondo governato da immagini piatte dell'era digitale? Cos'è che rende un regista un genio ipotetico dopo aver girato solo una efficace opera prima che non ha incantato il panorama del cinema contemporaneo? L'esistenza di una sofistica confezione cinematografica è sufficiente per apparire incantati da un'ipotetica pura novità? *The Lighthouse*, il secondo film di Roger Eggers successivo a *The Witch*, è un'opera teatrale che sembra quasi che cerchi di concentrare tutte queste domande in facili risposte. Il film costruisce attorno a sé numerosi alibi per collocarsi controcorrente, in modo che la sua mera esistenza possa provocare una passione estrema o semplicemente una strana reazione di fastidio contro l'efficacia e il vuoto della sua composizione. *The Lighthouse* è sofisticamente ben confezionato, cosa che provoca una certa attrazione mettendo però in difficoltà lo stesso spettatore nel decodificare quale effettivo prodotto sembra alla fine offrirgli. Le logiche di mercato pare offuscarne le sue qualità, ma *The lighthouse* mantiene comunque una sua attrazione sia come opera e sia come fenomeno estetico. *The Lighthouse* appartiene a quella strana razza di film che per avere successo ha bisogno di vendersi e fare la differenza nel mondo della produzione cinematografica. Risponde questo perfettamente ai postulati di ciò che è conosciuto come un'opera d'arte, vale a dire un'opera che una volta annunciata l'esistenza questa genera dibattito e desiderio di essere conosciuta, anche prima della sua stessa divulgazione. Ancor prima della sua prima proiezione europea di *The Lighthouse* per la selezione al Festival di Cannes, quando nessuno aveva ancora visto del film un solo fotogramma, esso era già diventato un film cult. Il festival di Sundance era servito ad annunciare ai quattro venti che il film sarebbe stato il fenomeno cinematografico dell'anno. I produttori lo hanno smerciato a partire dalla sua supposta eccentricità sostenendo che il finale era troppo lungo per essere visto durante il festival. Invece di parlare del suo budget milionario o dei suoi innovativi effetti di postproduzione, il produttore ha annunciato che il film era stato girato in formato 1:19 in pellicola a 35mm, con una vecchia macchina fotografica che utilizzava obiettivi e filtri dell'epoca cinematografica del muto. La sua fotografia evoca luci naturalistiche di un tempo passato, in particolare richiama alcuni echi che fanno ricordare Eric Von Stroheim o Victor Seastrom - Vilgot Sjöstrom -. Non importava tanto che il pubblico non vedesse il film, né sapesse dell'esistenza di *Greed*, né di *The Wind*. Nella nuova logica culturale la copia è sempre migliore di tutto l'originale. L'artificio del film esplora l'uso del paesaggio della Nuova Scozia, gioca con la desolazione di un'isola sormontata da un faro ed esposta alle più violente raffiche di vento. L'immaginazione parte da una forte potenza visionaria sostenuta da degli interni con interessanti giochi di luci ed ombre. Il direttore della fotografia Jarin Blashke gioca con estrema sontuosità con toni e con un uso attento del bianco e nero. Tutti questi elementi artificiosi appaiono nel film rafforzati da dialoghi che rimandano alla vecchia letteratura delle avventure marine, con riferimenti precisi a Herman Melville o Joseph Conrad e

con una chiara deriva verso il fantastico. Nella sua parte finale finisce per stabilire legami con l'universo di H.P. Lovecraft. Se a tutti questi elementi aggiungiamo la presenza come protagonisti di due attori eccellenti che mettono in evidenza uno scontro tra l'antica eredità di un certo *cinema maledetto* - Willem Dafoe - con la mitologia di un nuovo cinema d'autore indipendente - Robert Pattison -, è certo che ci troviamo davanti a un prodotto misurato. È un'opera ideale per un pubblico colto, moderno e simpatizzante dell'eccentricità. Tuttavia, l'esistenza di un particolare sospetto riferito agli aspetti preconfezionati del film provocano in alcuni spettatori una strana sensazione. Molti di essi si chiedono se, per davvero, *The Lighthouse* abbia una vita propria o se sia il delirio di un presunto creatore visionario che si propone di sfidare le leggi della gravità cinematografica nell'era digitale. Nonostante tutti i sospetti che il film può suscitare, *The Lighthouse* non è un lavoro spregevole, possiamo anche dire che ha dei momenti splendidi. La prima mezz'ora del film può stupire. La prima immagine della poppa della nave che attraversa le onde verso l'isola, acquisisce un alone di mistero e annuncia una potente avventura marina. Paradossalmente, il film raggiunge i suoi momenti migliori quando non succede quasi nulla, specialmente nel momento in cui cerca di descrivere la monotonia che genera l'isolamento. I protagonisti sono due personaggi che si odiano a vicenda e sono condannati a resistere ma anche ad annientarsi. Thomas Wake ed Ephraim Winslow sono due persone antagoniste che hanno qualcosa però che li completa. C'è una tensione tra i due personaggi che è segnata dalla quotidianità di tutti i giorni, mentre si impone il silenzio rotto solo dal forte vento e dal ruggito delle onde. In questi primi momenti, invece di invocare forse la tradizione delle avventure marittime, appare più pertinente ricordare *Il Cavallo di Torino* di Béla Tarr. La differenza tra i due modelli di film non tarda ad evidenziarsi. A seguito della proposta tecnica di Roger Egger, non esiste nel film una vera coerenza interna. Non esiste cioè una chiara riflessione sulla funzione che può esercitare la messa in scena nello stabilire un artificio autentico della desolazione. Man mano che *The Lighthouse* procede, comprendiamo che il faro in cui è collocata la storia non ha nulla a che fare con *Le tempestaire* (1947) di Jean Epstein, forse il miglior film su un faro nella storia del cinema. *The Lighthouse* non è girato come se fosse un documentario. Nonostante le scene della tempesta, è tutt'altra cosa dall'impatto emotivo delle onde esplose in *Hombres de Aran* (1934) di Robert Flaherty. Nella seconda parte del filmato, Roger Egger finisce per rivelare che la formula autentica che supporta il faro non è altro che quella della simulazione. L'eccesso dell'elemento tecnico che è stato utilizzato per creare l'evento attorno al film finisce per diventare il suo principale difetto. La forma non ha alcun impatto ma mostra i punti deboli di un'opera basata sull'artificio. *The Lighthouse* passa così dalla monotonia alla follia. Nel suo cammino, gli effetti drammatici della sceneggiatura costringono la coppia di attori protagonisti a fare uso del loro ampio repertorio professionistico e di tutte le loro risorse, come se fossero Laurence Oliver e Michael Caine in *La huella* di Mankiewicz. Invece di mostrare, con finezza ed eleganza, una lotta mortale per 'conquistare il potere', i due interpreti si dedicano a realizzare un vasto repertorio di gesti eccentrici seguendo i postulati della peggiore eredità del *actor's studio*. Quando il film cresce di tono e i personaggi giocano ad autodistruggersi, questi non smettono di bisticciare e urlare. Alla fine, tutto finisce per rompersi ed è da quel momento che *The Lighthouse* inizia a viaggiare lungo quella delicata corda che può facilmente spezzarsi e gettare il film nel ridicolo. Le uscite di tono della messa in scena e le sottolineature musicali fanno perdere la bussola al film come se fosse infetto dalla follia dei suoi protagonisti. Quindi, Roger Egger inizia a giocare con una serie di facili simbolismi. La luce del faro riferita alla fine del mondo finisce per diventare la luce che cerca Prometeo, quella luce che ruba agli dei per essere donata infine agli uomini, in modo tale che possano allontanarsi dall'oscurità e dal diventare bestie. Tuttavia, agli spettatori, quando si arriva a questi momenti, il fuoco gli si acceca gli occhi. Sarà che il faro stava iniziando a bruciare.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Un esperimento riuscito. I promessi sposi del 1967 della produzione Rai

Il (non sempre facile) rapporto tra testo letterario e trasposizione filmica

Giacinto Zappacosta

Aveva ragione Leonardo Sciascia. Il vincitore assoluto ne *I promessi sposi*, il trionfatore, è senza dubbio don Abbondio, il curato, il parroco, la persona consacrata che ha l'ardire di piegare Cristo, e il suo messaggio, alle logiche personali e ai piccoli meschini interessi del quieto vivere e del disimpegno di fronte ai mali del mondo. Che, viceversa, chiamerebbero a ben altro atteggiamento, similare a quello proprio del cardinale Borromeo e di fra' Cristoforo. È vero che i due giovani fidanzati riescono, infine, a coronare il loro sogno d'amore e a convolare a giuste e liete nozze, ma è altamente significativo quel *sugo della storia*, per dirla col Manzoni, segnato da un approccio ai sacri doveri di un sacerdote cui il noto personaggio del romanzo si attiene con coerenza fino alla fine, a fronte, tra l'altro, di una dura reprimenda proveniente dal celebre vescovo milanese. Squallido ed infingardo, *coraggioso ancor meno*, don Abbondio mette tutti a tacere. Può intristire, ma l'esito della trama è chiaro. Non vale la pena impegnarsi, lottare, combattere, tantomeno partecipare a ribellioni o sommovimenti popolari, dai quali, è la sintesi finale pronunciata da Renzo, *è anzi d'uopo tenersi rigorosamente alla larga*. È lo sbocco che Manzoni, con chiara finalità pedagogica, indica al termine del racconto, Manzoni il moderato, più che cristiano forse democristiano con cento anni d'anticipo. La sua stupenda ed inarrivabile capacità descrittiva, la sua introspezione psicologica, capace di scavare nell'intimo dei personaggi, nonché il suo italiano raffinato ed accessibile allo stesso tempo, sollecitano una costante frequentazione di noi lettori, noi che consideriamo quel capolavoro, perché esattamente di questo si tratta, un patrimonio della nostra meravigliosa letteratura. Capolavoro che, a scuola, va studiato dai ragazzi e proposto da docenti capaci ed appassionati in ottemperanza ad un obbligo culturale e morale, al di là delle direttive ministeriali. Fa specie, al riguardo, che recenti scorribande di un politico in perenne ricerca di visibilità abbiamo insinuato il dubbio che l'obbligatorietà dello studio de *I promessi sposi* ne deprima il valore. Piuttosto, bisognerebbe far notare al noto parlamentare, il quale non ha letto la storia manzoniana di Renzo e Lucia, che al contrario non bisogna scandalizzarsi di avvertire come imprescindibile la lettura e l'interiorizzazione, sui banchi scolastici, di un libro che vale davvero la pena approfondire. Piuttosto, e venendo a cose a noi più consone, c'è da chiedersi se una simile opera, una delle più belle di tutti i tempi, si presti, per la complessità degli intrecci di vicende personali, sociali, storiche e politiche, su cui si innesta una forza espressiva che vorrei definire scultorea, ad essere rappresentata sullo schermo. Il rischio, e questo chiama in causa il rapporto tra letteratura, o comunque un testo, uno scritto, e la riproduzione in suoni, immagini, musiche, e così via. In particolare, una riduzione cinematografica, o televisiva, sfocia, se non opportunamente sostenuta da una scelta, da un indirizzo che sappia attingere sapientemente dall'opera che voglia rendere per immagini e movimento, in un banale documentario, a metà strada, senza essere né l'uno né l'altro, tra mera narrazione in forma filmica, senza anima e priva di spessore, e rifacimento sciatto di ciò che il lettore può agevolmente, e più proficuamente, rinvenire recandosi in libreria. Più in profondità, trattandosi di Manzoni, uno sceneggiatore è posto dinanzi al pericolo, non facilmente evitabile, di annichilire la presenza dell'autore che,

Nino Castelnuovo e Paola Pitagora in Renzo e Lucia (1967)

con in virtù del dualismo tra chi ha scritto la storia, vale a dire l'anonimo estensore del manoscritto concernente la storia, e *chi l'ha raccomodata*, cioè il Manzoni stesso, riesce ad inserirsi, con agilità e senza forzature, nello sviluppo della vicenda, fino ad assurgere a vero e proprio personaggio, il principale, a ben vedere. In altre parole, lo scrittore milanese non si presta facilmente, e segnatamente per quanto concerne la sua opera più famosa, ad essere incanalato in modalità rappresentative diverse da quelle definite da un libro stampato. Dove invece l'osmosi tra testo e sceneggiato riesce pienamente, esaltando in un'ottima sintesi le due forme d'arte, è nello sceneggiato televisivo in otto puntate andato in onda nel 1967 (allora l'etere era tutto della Rai, una televisione di Stato che produceva cultura), per la regia di Sandro Bolchi, autore della sceneggiatura assieme a Riccardo Bacchelli. Nino Castelnuovo e Paola Pitagora, nel rigoroso bianco e nero, interpretavano i due promessi, mentre gli altri personaggi erano interpretati da Luigi Vannucchi, Massimo Girotti, Lea Massari, Salvo Randone, Tino Carraro. Chi ha una certa età ricorderà come ogni puntata fosse presentata da Giancarlo Sbragia, mentre l'introduzione iniziale, indimenticabile, era dello stesso Bacchelli. La valenza culturale della produzione, ora accessibile gratuitamente tramite internet, accompagnata da un buon riscontro presso il pubblico, è nella stretta aderenza al testo manzoniano, per cui i dialoghi ci riportano immediatamente ai passi manzoniani, così come la voce fuori campo ripercorre fedelmente quelle riflessioni e quelle descrizioni, a cominciare da *quel ramo del lago di Como*, che abbelliscono il testo. La scelta di Bacchelli e di Sbragia, sobria e coerente, ha individuato, probabilmente, l'unica opzione possibile, capace, senza banalizzarlo, di rappresentare

Alessandro Manzoni

a favore del grande pubblico uno dei più bei romanzi della narrativa mondiale. Altre trasposizioni televisive, più recenti, come quella del 1989, appaiono meno felici proprio per l'ansia di innovare rispetto non solo al testo, ma anche allo spirito originario dell'opera. Un po' fuori luogo appaiono gli eccessi comici di Alberto Sordi, che interpreta don Abbondio, mentre Danny Quinn, nei panni di Renzo, non appare all'altezza. Certo, tornando allo sceneggiato del 1967, tuttora insuperato, un lettore attento de *I promessi sposi* troverà qualche discrepanza tra testo manzoniano e produzione filmica, come per esempio in una delle scene iniziali, allorquando don Abbondio, in preda al panico, si difende, in un primo momento, dalle pressioni di Perpetua che, pettegola, vuole conoscere i motivi di tanto turbamento. Qui la movenza della governante non rende bene la narrazione manzoniana, laddove il curato la rimprovera di aver già sparlato in precedenza per analoga situazione (*sì, come quella volta...*). A quel punto, in Manzoni, c'è un chiaro iato tra l'atteggiamento della serva, mirabilmente descritto, che, prima invadente e quasi aggressiva col padrone, cambia subitaneamente, con fare astuto, il proprio atteggiamento facendosi umile e sottomessa. Sono sfumature che i cultori dello scrittore ben comprendono. Così come, in un passo che è una vera finezza, il rossore che divampa sulle gote di Lucia viene definito di natura diversa rispetto a quello che compare sulle guance della Monaca di Monza. Si discorreva di cose imbarazzanti, si parlava, in buona sostanza, del rapporto con l'altro sesso. Lo sceneggiato non coglie appieno il commento manzoniano, che si introduce nella psiche delle due donne. È anche vero, però, che il bianco e nero di cinquanta anni fa non poteva renderci i colori e le sfumature dei visi.

Giacinto Zappacosta

Gridare con gli occhi, la nona edizione di Visioni di cine(ma) indipendente

Tonino De Pace

Visioni di cine(ma) indipendente è giunto alla sua nona edizione che si può dire costituisca uno spin-off della settima, quando l'attenzione, anche per contingenze storiche, è caduta sulla radicale mutazione avvenuta nelle arti nel 1968, trasformando anche la percezione e gli effetti che il consumo dell'arte produce su chi la fruisce, analizzando il modo in cui si sono trasformate le forme delle discipline, caratterizzando il '68, non solo come periodo di svolta e presa di coscienza politica, ma soprattutto come evento culturale ininterrotto e sempre attuale. In quegli anni, tra l'altro, si avviò un lavoro, da più parti intrapreso, di riorganizzazione del pensiero che rivalutava alcuni dei temi oggi oggetto quotidiano come, ad esempio, quello della comunicazione attraverso le immagini ed è così che la fotografia e il cinema diventarono centrali, poiché offrivano un campo vastissimo di indagine e di studio. Oggi, bombardati come siamo dalle fotografie e da altri oggetti della multimedialità aumentata che attraversano la nostra contemporaneità e determinano i nostri comportamenti, la riflessione proprio sulle immagini, oggetto di questo nuovo appuntamento, si fa quasi necessaria per una compiuta analisi di quel corpo vivente dell'immaginario e materia viva della cronaca che ormai sembra scritta più con le immagini che con le parole. Una scrittura a volte eccessiva e autoreferenziale, soprattutto quando dalla cronaca si passa alla comune quotidianità, come quella a volte eccessiva dei cosiddetti social. Una manifestazione che va valutata poiché resta, pur sempre, una forma di comunicazione e di ricomposizione di frammenti di variegata umanità che in quelle immagini si riconosce e si riflette. Queste le ragioni che ci hanno spinto, come Circolo del Cinema Cesare Zavattini, a restituire nel titolo di questa nuova edizione dell'iniziativa il senso di una specie di smarrimento mista a timore che vuole però essere anche presa di coscienza per una necessaria riconsiderazione del significato da attribuire alla rappresentazione della realtà attraverso i canali in cui le immagini vengono veicolate. Si tratta di considerare questo fenomeno e domandarci fino a dove tutto questo sia davvero puro riflesso del reale e ne possa costituire anche sua rivelazione. Come diceva Roland Barthes in "La camera chiara" *In latino la fotografia potrebbe dirsi "imago lucis opera expressa"; ossia: immagine rivelata, "tirata fuori" "allestita" "spremuta" dall'azione della luce.* La rivelazione costituisce lo scandalo ed è questa intuizione che ci ha spinto a dare il titolo a questa nuovo appuntamento di *Visioni di cine(ma) indipendente*, *Gridare con gli occhi*. Un titolo che ci pare possa coniugare perfettamente il senso di smarrimento e anche di disagio che la contemporaneità produce e al contempo una costante ribellione verso una pacificazione solo apparente con un sistema anche mediatico – rispetto al quale nessuno è innocente poiché tutti ne vogliamo fare parte - non più o non sempre in grado di attribuire il giusto valore alla comunicazione per immagini. Rispetto a questa eccedenza di pezzi di reale che passano quasi inosservati, poiché sottoposti ad un processo di svalutazione, paradossalmente il cinema e la fotografia hanno la capacità di compiere un viaggio controcorrente, non solo svelando lo *scandalo* che porta alla *ribellione* ma anche, al contempo praticare una rivolta costante contro l'ingordigia delle immagini spesso tutte uguali, in quella pratica che sempre il cinema e la fotografia dovrebbero essere: pietra d'inciampo e terreno instabile di una perfino troppo stabile quotidianità.

Koudelka fotografa la Terra Santa

"Winter adé" Helke Misselwitz, 1989

"Die Mauer" (1990) di Jürgen Böttcher

Gridare con gli occhi è anche gridare con le immagini, è restituire loro il senso di inattesa comunicazione che i loro autori (fotografi e registi) ci hanno consegnato e in più occasioni continuano a farlo. *Gridare con gli occhi* è l'ininterrotta modulazione su una frequenza alternativa che domanda solidarietà e salvezza per un mondo che diventa difficile da assimilare nella sua complessità sfuggente, sicuramente, ma anche perché fondata su principi e pensieri che sembrano abbandonare ogni umanità per rifugiarsi in un egoismo senza soluzione. *Gridare con gli occhi* è, infine, a volte un senso di isolamento causato da una profonda confusione e soprattutto da una inarrestabile mistificazione degli eventi in cui le immagini, utilizzate e sottomesse, restano complici o ne costituiscono evidente e sovrabbondante orpello. È in questa prospettiva che una lettura più consapevole della comunicazione per immagini diviene essenziale e cruciale per una difesa contro ogni falsità e ogni raggiro ordito per ribaltare il senso vero delle cose. La ricerca di quest'anno ha lavorato in questa direzione, adattandosi a quelle precedenti che abbiamo condotto con gli stessi strumenti, quelli che ci hanno portato a scoprire nuove entità per una più allargata riflessione che diventasse anche ininterrotta sorpresa. Ciò è avvenuto attraverso i profili autoriali di registi al di fuori di ogni consueto e consolidato canone produttivo, oppure grazie alle infinite suggestioni che il cinema ci offre e sa immaginare con la sua ricerca visiva e i suoi profondi rapporti con le altre discipline, diventando mezzo espressivo indispensabile e (in)consapevole scandaglio dei livelli più profondi della coscienza personale e collettiva. L'iniziativa si è svolta grazie alla proficua collaborazione che il Circolo "Zavattini" ormai da qualche anno ha avviato con l'Accademia di Belle Arti

segue a pag. successive

segue da pag. precedente

di Reggio Calabria che ha concesso i locali per le mostre allestite e per le proiezioni serali e con l'Università Mediterranea e il Collegio Universitario dello stesso Ateneo che hanno concesso l'uso dei locali della Residenza Universitaria per lo svolgimento del seminario pomeridiano. Come è giusto che sia ci siamo fatti aiutare in questo percorso dalle esperienze maturate nel settore e per la terza volta è stato ospite il nostro amico Federico Rossin dotato di una feconda bulimia immaginativa e argomentativa che ha consentito all'uditorio di spaziare nel labirintico mondo del cinema e nella lettura delle immagini accompagnate dai suoi inappuntabili riferimenti saggistici e cinematografici. Il suo seminario, *Le immagini politiche* ha occupato tre dei quattro pomeriggi dedicati alla manifestazione. Un percorso lineare e denso quello proposto da Rossin dentro il quale, secondo una logica decostruttiva delle immagini, compresi i frammenti visti, tratti dai molti film citati, si è cercato il loro preciso significato nello scenario della rappresentazione che il frammento visivo voleva offrire, ripetendo, anche nella dialettica della comunicazione, quell'eterno rapporto tra dominante e dominato che nella fruizione dell'immagine diventa opposizione tra fruitore e realizzatore. È con questo taglio che il seminario di Federico Rossin si è arricchito di contenuti e di finalizzazioni utili ad offrire ulteriori strumenti per l'interpretazione in chiave politica, quindi contingente, dell'immagine fotografata o quella del cinema. Un ulteriore contributo è arrivato da Daniele Dottorini, critico, storico e studioso del cinema con alle spalle una grande esperienza di selezionatore delle opere e curatore di sezioni del Festival dei Popoli di Firenze, ma anche docente all'Università della Calabria nel dipartimento del DAMS diretto da Roberto De Gaetano. La sua ultima fatica è *La passione del reale*, volume nel quale mette a frutto queste sue conoscenze nel cosiddetto cinema del reale proponendo uno studio rigoroso su questo mondo delle immagini in perpetuo movimento e i cui temi ormai sconfinano per immaginare un cinema rispetto al quale vanno anche riadattate le categorie generali. Nelle due serate di presenza all'iniziativa, Dottorini ha parlato del valore dell'immagine animata come ipotesi sostitutiva delle immagini mancanti al cinema e di come la forza evocativa dell'animazione del reale possa quindi sostituire l'immagine assente che, senza questo dispositivo, tale sarebbe rimasta aprendo un vuoto incolmabile nella struttura narrativa del film. Quattro giorni dunque intensi che sono stati completati dalla visione di quattro film che sembrava dovessero quasi costituire la sintesi delle riflessioni. Il muro e i muri sono stati la traccia costante che ha legato le quattro serate, nella logica di: un muro, due prigioni. *Koudelka fotografa la Terra Santa* di Girad Balam ha aperto le proiezioni serali. Il fotografo ceco Josef Koudelka, già noto per i

Federico Rossin - Seminario Le immagini Politiche (foto doi Antonella Nicolò)

Daniele Dottorini e Tonino De Pace (foto di Antonella Nicolò)

suoi scatti sulla Primavera di Praga si è recato in Palestina per riprendere i luoghi delle costrizioni, delle restrizioni che i muri costruiti per dividere i territori e le persone, impongono. Koudelka fotografa una possibile apocalisse. Lo sguardo sul reale incombente e opprimente, nella sintesi del "muro" come limite e ostacolo, atto di supremazia escludente, è proseguita con una ininterrotta riflessione sul muro di Berlino nel trentennale della sua caduta. Un evento storico purtroppo, anche foriero di una generazione di altri muri reali e virtuali, una conseguenza drammatica che però nulla toglie all'evento che ha definitivamente cambiato la storia e mutato lo sguardo sulle relazioni politiche e sociali, trasformando profondamente anche le coscienze e la percezione dei desideri e dei bisogni. *Winter adé* (Addio inverno) del 1989 di Helke Misselwitz, *Verriegelte Zeit* (Tempo imprigionato) del 1990 di Sibylle Schönemann e *Die Mauer* (Il muro) del 1990 di Jürgen Böttcher mettono al centro dell'indagine il muro di Berlino e gli effetti della sua esistenza e della sua caduta. Tre film distribuiti in Italia da Reading Bloom a cura dello stesso Federico Rossin e Alessandro Del Re. Tre mostre di fotografie hanno davvero completato la struttura che come Circolo "Zavattini" abbiamo immaginato. Nella sala esposizioni dell'Accademia di Belle Arti sono state allestite tre mostre fotografiche tutte legate ai temi della manifestazione. Con *Gridare con gli occhi: una possibile antologia* curata dal Circolo attraverso l'impegno di Pasquale Praticò, Dario Condemi e Antonella Nicolò, si è provato ad antologizzare, secondo una delle tante possibili ipotesi, il nostro passato e presente fotografico, oltre cento fotografie che hanno fatto la storia delle immagini e che riflettono lo sguardo critico sul mondo e sui fatti che lo hanno attraversato. Con l'altra mostra *5 giovani autori reggini – 5 sguardi contemporanei sulla realtà*, abbiamo dato spazio e possibilità di mostrare i loro scatti a cinque giovani fotografi alcuni di loro direttamente impegnati nelle nostre attività associative. Le fotografie di Pasquale Praticò, Dario Condemi, Antonella Nicolò, Ferdinando Armeni e Filippo Toscano avevano come tema quello della realtà dei nostri territori nel tentativo di cogliere quel "grido" muto e soffocato che a volte le immagini sanno restituire con un effetto indimenticabile. La terza mostra "Empire" curata da "Il Cerchio dell'immagine", associazione che ormai da anni lavora a Reggio Calabria. La selezione che l'associazione, diretta da Alessandro Mallamaci ed Elena Trunfio, ha proposto è dedicata a John Gossage, fotografo vivente il cui lavoro è da considerarsi fuori dalla norma per l'attenzione dedicata agli ambienti urbani abbandonati o per le sue immagini sulle architetture del potere, in particolare il progetto *Empire* sa gettare uno sguardo denso di significati anche strettamente politici, proprio sull'essenza che l'analisi dei luoghi del potere negli Stati Uniti porta inevitabilmente con sé, segnandone così la forte carica critica e di opposizione. Tutto in linea con le intenzioni, tutto secondo gli insegnamenti che abbiamo ricevuto e che oggi si arricchiscono, nella tradizione, di nuovi e più indecifrabili significati.

Tonino De Pace

www.circolozavattini.it
Diari di Cineclub | *Media partner*

(Le foto del servizio sono di Antonella Nicolò)

Mostra "5 giovani autori reggini"

Mostra "Gridare con gli occhi"

Proiezione "Trent'anni senza il muro"

Festival

L'Associazione di volontariato 'Solidando onlus' di Cagliari interviene su Diari di Cineclub raccontando la sua storia e il senso pieno dell'originale Festival cinematografico internazionale di corti che ogni anno realizza a fine complessiva dell'attività

Solidando di nome e di fatto

Solidando Social Film Festival 20.21.22 Dicembre Hostel Marina Cagliari

Ignazio Mascia

L'associazione di volontariato *Solidando onlus* nasce nel novembre 2004 in seguito all'esperienza vissuta da un gruppo di amici recatisi in Nicaragua per promuovere un progetto coltivato da lungo tempo: realizzare un Cinema per la comunità di Chinandega presso la Missione Betania. Durante questo viaggio abbiamo avuto l'opportunità di conoscere la realtà nicaraguense scoprendo un mondo ricco di preziose qualità e potenzialità umane, ma purtroppo anche drammaticamente piegato da miseria e degrado sociale. Al rientro in Sardegna abbiamo sentito forte il desiderio di raccontare quanto avevamo visto, sentito e provato in quei giorni, abbiamo costituito una Onlus nel tentativo di aprire una finestra su un paese a molti sconosciuto, di scalfire l'indifferenza promuovendo progetti di sensibilizzazione, di cooperazione e sviluppo. Nel corso degli anni tanti nuovi volontari si sono uniti a noi, e abbiamo potuto attivare altri nuovi progetti sociali solidali in Madagascar e anche nella stessa Sardegna. L'associazione *Solidando onlus* opera in maniera libera senza dettami culturali, religiosi o politici, ed è composta da persone tra loro molto diverse che si riconoscono in un gruppo perché unite da sincera amicizia e comuni obiettivi, identificando nelle unicità dei singoli un vero e proprio punto di forza. L'obbiettivo primario dell'associazione è la tutela dei diritti dei minori, combattendo le ingiustizie sociali e qualsiasi tipo di violenza e sopruso, sostenendo in particolare opere e progetti educativi. Per sostenere le nostre iniziative sociali e per sensibilizzare le altre persone ai temi a noi cari, nel corso degli anni, abbiamo organizzato molti eventi culturali come: concerti,

readings, mostre d'arte, presentazioni di libri e cd musicali di artisti locali, aste benefiche e nel 2016 abbiamo creato il *Solidando Film Festival*, un festival internazionale competitivo di cortometraggi a tema sociale. Il nostro Festival, totalmente autogestito, non riceve finanziamenti e si sostiene economicamente dalle iscrizioni dei film-makers in concorso. Nonostante i limiti economici tutte le edizioni del Festival hanno avuto un grande successo sia di pubblico che di qualità dei film partecipanti italiani e stranieri. Ma la vera ricchezza è che il Film Festival e le altre iniziative culturali organizzate ci hanno consentito di conoscere tanti altri nuovi amici e sostenitori del campo dell'arte, del cinema, della musica e della cultura in generale, a dimostrazione di quanto fortunatamente sia realmente vasto e partecipato il mondo della solidarietà sociale a cui con entusiasmo continuiamo a lavorare.

Ignazio Mascia

Nato a Cagliari, appassionato viaggiatore, gira il mondo con uno zaino e una videocamera per esplorare e conoscere realtà nascoste o poco raccontate. Collabora con l'associazione Solidando Onlus con la quale nel 2013 ha partecipato ad un progetto di cooperazione e sviluppo in Nicaragua di cui ha poi realizzato due video reportage. Nel 2014 è stato in Armenia, ha visitato e filmato i villaggi Yazidi dell'interno, i terremotati di Gyumri e la regione contesa del Nagorno Karabakh, realizzando poi un documentario di questa sua esperienza. Filmmaker autodidatta e in continua ricerca di miglioramento, ha realizzato i reportages "Nuevos Horizontes" (2013), "Riciclo della plastica a Chinandega" (2013) e i documentari "Yazidi d'Armenia" (2015) e "Armenia dimenticata" (2015), ha collaborato a vari progetti di altri autori e dal 2016 è ideatore e direttore artistico del Solidando Social Film Festival.

www.solidando.com/

Diari di Cineclub | media partner

Le foto sono state scattate da Chicca Deplanu e da Ignazio Mascia presso la scuola del quartiere di Rodolfo Grios a Chinandega dove si svolge il progetto di sostegno di Solidando denominato "Nuevos Horizontes"

La giuria di 'Solidando' 2019, Andrea Seno, Marco Asunis, Myriam Mereu, Valentina Sulas (con Ignazio Mascia) ha premiato il film iraniano "The Stain" di Shoresh Vakili (foto di Michela Manica)

Luigi Freddi, il genio di Cinecittà

Figura affascinante e controversa del cinema italiano degli anni Trenta e Quaranta

Pierfranco Bianchetti

Giornalista, produttore, organizzatore infaticabile, Luigi Freddi ha attraversato la storia del cinema italiano spinta da una visione ampia ed imprenditoriale. Nato a Milano il 12 giugno 1895 da una modesta famiglia, a soli tredici anni lascia la scuola per il lavoro. Autodidatta e appassionato lettore di libri di ogni genere, il giovanotto brillante e pieno di sogni, è attratto dal movimento futurista di Marinetti come altri ragazzi dell'epoca. Tra il 1913 e il 1914 Freddi è attivo nelle battaglie artistiche del movimento e convinto interventista dell'Italia in guerra. Arrestato in seguito ad una manifestazione, parte poi volontario per il fronte nel corpo dei bombardieri come soldato semplice per arrivare alla fine delle ostilità al grado di tenente. Ritornato alla vita civile nel marzo 1919 aderisce ai nuclei fascisti di Benito Mussolini. Dopo l'impresa di Fiume del 1920 torna a Milano diventando redattore di due pubblicazioni fasciste assunto poi definitivamente a *Il Popolo d'Italia*, il quotidiano diretto da Mussolini dove gli viene affidata una rubrica intitolata *"Tiro a Segno"*. Nominato capo Ufficio Stampa del Partito Nazionale Fascista dopo la Marcia su Roma, Freddi decide di viaggiare molto soprattutto negli Stati Uniti, in America Latina e anche in Africa. Nel 1928 in Brasile dirige un giornale di lingua italiana e in seguito rientrato a Roma, torna a *Il Popolo d'Italia*. In seguito prosegue i suoi viaggi all' estero e giunto negli Stati Uniti, a Hollywood è subito colpito dalla grande organizzazione produttiva delle Majors. Acuto osservatore, riparte per l'Italia con un progetto in testa ben definito: rivoluzionare l'industria cinematografica italiana in quegli anni fortemente in crisi. Il 21 settembre 1934 Luigi Freddi è nominato Direttore Generale per la Cinematografia direttamente da Galeazzo Ciano. La morte del produttore Pittaluga, molto noto negli ambienti cinematografici, lo aiuta nel suo progetto di riforma anche perché il regime fascista vuole rilanciare il cinema "l'arma più forte" come la chiama Mussolini (al pari di altri leader politici, Lenin, Hitler, Roosevelt) utilizzando il ministero della Cultura popolare. Freddi si trova così al centro di tutti i passaggi legislativi necessari a realizzare una nuova e diversa struttura produttiva. La sua strategia tesa a sostenere i nostri registi e produttori, prevede la nascita di Cinecittà e del Centro Sperimentale di Cinematografia, due organismi pubblici capaci di rendere competitiva la nostra industria filmica. Sono gli anni nei quali vengono realizzati film di successo quali *Scarpe al sole, Squadrone bianco, Cavalleria, Condottieri,* per citarne solo alcuni. Freddi, attivo e infaticabile, legge avidamente tutti i copioni e poi li passa ai suoi collaboratori con i quali decide di procedere o meno alla produzione del film, infischiandosene delle idee politiche degli sceneggiatori e puntando solo sulla qualità dei testi. Poco propenso a farsi vedere con la camicia nera pur essendo da sempre fascista, Freddi crede fermamente solo in un cinema competitivo sui mercati e poco ideologico puntando su di un sistema protezionistico atto a difendere la cinematografia nazionale dall' invasione delle produzioni estere (nel 1938 le pellicole americane assorbono il 73,50 % degli incassi). Nel gennaio 1940 è nominato Amministratore Delegato di Cinecittà e fino al 25 luglio 1943 continua imperterrito, nonostante la guerra in corso, a dedicarsi con zelo al suo lavoro. Dopo la caduta del fascismo si sposta a Venezia per lavorare nella Repubblica Sociale anche se il suo incarico si basa soprattutto nell'evitare che il patrimonio tecnico trasferito da Cinecittà al nord, vada perduto e che venga poi dirottato in Germania. Alla fine della guerra nell'aprile 1945, l'ex direttore della Cinematografia Nazionale tenta di raggiungere la moglie Marina Chaliapin riparatasi in Svizzera, ma viene respinto al confine. A lui non resta che consegnarsi ai partigiani. Portato a Roma nel carcere di Regina Coeli, deve subire un lungo processo per l'accusa di appropriazione di finanziamenti pubblici. Nel 1946 è però assolto con formula piena e scarcerato. Freddi si dedica allora con accanimento alla stesura di un robusto volume intitolato *Cinema* nel quale condensa tutta la sua attività cinematografica. La sua vita nell' Italia democratica è molto difficile. Solo Angelo Rizzoli nel 1954 gli propone una breve collaborazione per due produzioni filmiche e per potersi mantenere egli collabora con il quotidiano *Il Tempo* scrivendo una serie di articoli sul tema dei duelli. Muore a Roma il 17 marzo 1977 dimenticato da tutti. Personaggio geniale e controverso, Luigi Freddi, benchè apertamente uomo di regime, è stato un grande protagonista della rinascita del cinema italiano negli anni Trenta e come scrive Claudio Siniscalchi nella prefazione del libro *Il Cinema* a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia – Gremese Editore, *"Il centenario della sua nascita coincide con quello della nascita del cinema: possiamo ricordarli insieme"*.

Pierfranco Bianchetti

Luigi Freddi (1895 - 1977)

Luigi Freddi un fascista hollywoodiano

Walt Disney con Luigi Freddi all'uscita della stazione Termini

Luigi Freddi, Osvaldo Valenti e Gino Cervi

Luigi Freddi a Cinecittà

I Cineclub brasiliani hanno eletto un nuovo gruppo dirigente nazionale

Brasile: ricominciare insieme ancora una volta

Nella città di Viçosa, nel Minas Gerais in Brasile, durante i giorni dal 24 al 27 ottobre dell'anno appena passato, si è svolta la XXX *Jornada Nacional de Cineclubes*, organizzata dal *Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros* (CNC), dal *Cineclube Carcará*, dall'Università Federale di Viçosa, dal *Centro cineclubista di San Paolo* (CECISP) e patrocinato dalla *International Federation of Film Societies* (IFFS), in difesa della cultura cinematografica come forma di espressione identitaria del popolo brasiliano

Diogo Gomes dos Santos

Joseane Alfer

I circoli del cinema hanno protestato in difesa della libertà di espressione come diritto universale, denunciando la censura contro il film "Marighella", si sono espressi in generale sugli editti censori contro la produzione cinematografica invisa al potere. Con queste indicazioni hanno voluto affrontare gli atteggiamenti oppressivi del governo, denunciando in particolare lo *Escritório de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais* (ECAD) che sta agendo contro l'attività dei circoli del cinema e contestando lo smantellamento della storica Agenzia Nazionale del Cinema (ANCINE). Essi, i circoli del cinema, hanno solidarizzato con l'attrice Fernanda Montenegro, riaffermando la figura di Paulo Freire quale mecenate dell'educazione cinematografica, rivendicando l'attuazione delle direttive della legge che favorisce l'utilizzo del cinema nelle scuole, e si sono espressi contro la distruzione che si sta facendo oggi dell'Amazzonia. Hanno ribadito che il cinema brasiliano può persino soccombere temporaneamente, ma che alla fine non può che risorgere. Già, proprio come l'Amazzonia! All'importante *Jornada* hanno partecipato 34 circoli del cinema rappresentanti di 7 Stati e Distretti Federali, con l'obiettivo di discutere gli argomenti indicati dall'Assemblea plenaria nella passata *Jornada Nacional de Cineclubes* tenutasi nientemeno nel 2015 nella città di Itaparica, in Bahia. I punti da discutere erano tanti e molto importanti: Cineclubismo ed educazione; Conservazione e diffusione cinematografica; I diritti d'autore e il circuito della distribuzione; La riorganizzazione del movimento cineclubista; Elezione del nuovo comitato esecutivo e la rivisitazione dello Statuto, per una modifica radicale della composizione dell'Esecutivo del Consiglio nazionale (cosa che poi si è ridotta da 27 a 7 membri), per la soppressione del Consiglio dei rappresentanti e il ripristino invece del Consiglio Fiscale. Nella fase congressuale, per la prima volta in oltre un secolo di attività cineclubista in Brasile, è stata eletta una donna quale responsabile alle attività delle identità nazionali, Terezinha Lúcia de Avelar, del *Cineclube Joaquim Pedro de Andrade* di Belo Horizonte, nel Minas Gerais. Alla vice presidenza è stato eletto un immigrato cileno che vive in Brasile, Francisco Javier Lillo Biagetti, del *Cineclube Imigrantes*, della città di Goiânia, nel Goiás. Sono state inoltre elette 3 donne per un totale di 7 membri nel Consiglio Esecutivo Nazionale, i cui cambiamenti significativi dello Statuto sociale consentono di allungare il mandato della Direzione da 2 a 4 anni, vincolandola ad organizzare almeno una Assemblea in tutto il periodo del mandato. È importante evidenziare che attualmente la rete distributiva cinematografica brasiliana è costituita da 3.100 sale cinematografiche commerciali, con più di 2.500 circoli del cinema sparsi in tutto il paese. Di questi, 450 sono affiliati al CNC, 42 dei quali in modo regolare sul piano formale, intendendosi con ciò ufficialmente registrati presso gli enti pubblici. Per cui molte delle attività dei cineclub si svolgono in modo puramente informale, nonostante il sostegno che esse potrebbero avere da tutto il Movimento Cineclubista. In Brasile, meno del 10% dei comuni dispone di sale cinematografiche; il cosiddetto "circuito culturale o alternativo" conta approssimativamente di 200 sale, considerando però che solo nella città di São Paulo se ne concentrano circa 80. La configurazione di un circolo del cinema, secondo i dettami del Movimento Cineclubista, viene indicata per la sua costituzione formale con almeno 3 rappresentanti, per avere così la possibilità di essere riconosciuti come soggetto culturale effettivo dallo Stato. Il *Circuito de Exibição* (Circuito Distributivo) è stato un altro argomento rilevante ampiamente discusso nella *Jornada*, in particolare sulla necessità di una sua ristrutturazione in considerazione del reale bisogno di rispondere alle aspettative di base di registi e produttori. I film di registi e produttori inseriti in questo Circuito avrebbero la possibilità di avvicinare maggiormente l'opera cinematografica al pubblico se si attivasse come regola la pratica cineclubista del dibattito dopo la proiezione. Un altro aspetto discusso è stato quello di lavorare per avvicinare i circoli del cinema alle Associazioni rappresentative del Cinema brasiliano (ANCINE, CINEMATECAS ABD, APCE, ABRACE, CPB), magari con la riproposizione di un premio speciale del CNC, quale forma di riconoscimento artistico da assegnare a film o personalità della industria audiovisiva brasiliana. Sarebbe la riproposizione di altre iniziative proposte da molti festival brasiliani, ma c'è da ricordare che già il Movimento in passato aveva omaggiato con un premio di sua creazione, inorgogliendo il Cineclub bahiano, Luiz Orlando da Silva. Rafforzare la campagna associativa dei circoli del cinema come entità nazionali, stimolare in particolare la loro riorganizzazione come associazioni pubbliche affinché essi si riapproprino della scena culturale del paese, sono stati gli obiettivi particolarmente evidenziati. Il desiderio manifestato dal Movimento è stato quello di augurarsi che le misure indicate e discusse nei quattro giorni di lavoro abbiano la forza di rilanciare l'associazionismo e con esso il cinema nazionale e tutta la cultura audiovisiva brasiliana. Nonostante l'ignoranza, l'arroganza e la barbarie imperanti che si stanno abbattendo nella società brasiliana, il persistente tentativo del governo di smantellare l'industria audiovisiva nazionale, la criminalizzazione delle manifestazioni identitarie sul piano sessuale ed etnico

segue alla pag. successiva

Poster XXX Jornada. Creazione di Joseane Alfer

Consiglio eletto. (foto di Lara Toledo)

segue dalla pag. precedente

delle persone, in particolare per quelle che emergono come immagine del paese dal cinema, è la reazione dei circoli del cinema a dare speranza di un cambiamento denunciando ad esempio la "censura" mascherata su alcune opere, come quella sul rinvio dell'uscita del film "Marighella" (2019) di Wagner Moura, 2019, sospeso per via delle tematiche trattate. Proprio per via delle problematiche lesbiche, gay, bisessuali e transgender (LGBTI), abbiamo tristemente assistito all'aggressione nei confronti dell'attrice Fernanda Montenegro, considerata la grande signora del cinema nazionale, con numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali per la sua recitazione. Contemporaneamente nella città di Guarulhos, a San Paolo, abbiamo assistito alla denuncia da parte dell'Ufficio di registrazione e distribuzione del diritto d'autore (ECAD) per sfruttamento abusivo nei confronti del *Cineclube Capote*, con tanto di multa e minacce di chiusura del cinema, come se si trattasse di un'impresa commerciale. Una azione pesante che si contrappone per limitare le attività dei circoli del cinema, che sono garantite invece dalla Legge 5536 del 21 novembre 1968, art. 5, comma unico, e dal Regolamento 63, art. 3, del 2 ottobre 2007, e di ANCINE che garantisce i propri cineclub come soggetti che svolgono attività senza fini di lucro, tutelati perfino sulle tasse di spese eventuali di manutenzione delle sale cinematografiche (in pratica l'ECAD che determina la non ammissione delle spese per i circoli del cinema). Argomenti controversi e pertinenti sin dal primo giorno del 1959 quando si istituì il legame tra l' istruzione e il cinema, sebbene dopo tutto la formazione e la cultura vadano di pari passo con il processo democratico della nazione in cui l'arte risulta disciplina generale presente in qualsiasi scuola. Parafrasando proprio Fernanda Montenegro, "senza arte, un paese non ha carattere", confermando in buona misura il paragrafo 8° dell'art. 26 della Legge n. 9934 del 20 settembre 1996, che stabilisce gli orientamenti e le basi dell'educazione nazionale, sviluppando nelle scuole di istruzione di base le proiezioni cinematografiche di film prodotti nazionalmente. Il paragrafo 8° incentiva la visione di film di produzione nazionale per farne una componente curricolare essenziale integrata alla proposta pedagogica della scuola, resa "obbligatoria per almeno 2 (due) ore al mese.": 26 giugno 2014, firmato dall'allora presidente Dilma Rousseff. I cineclubisti hanno compreso che il film è più che un supplemento o elemento illustrativo nell'aula di una classe, che dovrebbe essere utilizzato come si fa con i libri e come con qualsiasi libro si dovrebbe attivare un processo di regole per la sua decodifica, portando esso nel DNA della sua struttura narrativa la società storica del suo tempo. E a proposito di storia, racconta la leggenda che è uso chiudere la seduta plenaria finale con una ricorrenza, tutti i cineclubisti delegati devono optare per un film che stimoli a parlare di vari temi sociali che riguardano la vita di tutti i giorni. Con questo intento, la proposta che ha avuto maggiore successo si è indirizzata verso un film del nord-est brasiliano, *Bacurau* (2019) di Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, che ha suscitato tante riflessioni per i suoi vari contenuti sociali. Il gruppo ha preso per buona considerazione le caratteristiche collettive del film, perché in questa narrazione l'individuo è sostituito dall' insieme di personaggi, per cui l'azione appare frammentata in una storia che si sviluppa con più personaggi, tutti animati da una unica volontà: difendere il territorio da un imminente attacco alla loro popolazione. Questa scelta registica di tipo corale è di solito assente nel cinema, perché la predilezione è rivolta quasi sempre ai singoli

Partecipanti all'incontro (foto Diogo Gomes dos Santos)

protagonisti e a una storia precisa che consacra un eroe, mettendo nelle mani di un singolo individuo la soluzione della trama. La capacità del film *Bacurau* è stata quella di favorire una discussione su un Brasile di "come dovrebbe essere", dell'essere così tenace fino a riuscire a eliminare, seppure simbolicamente, la figura del colonizzatore dalla società distopica brasiliana. Si osserva, non per mezzo dell'arte, ma anche in questo caso "il brasiliano" è in grado di punire i politici corrotti solo con la pena capitale.

Impressioni su quanto accaduto nella giornata

La XXX *Jornada dei Cineclubes*, nella sua parte riferita alla identità visiva, ha voluto omaggiare diversi personaggi legati alla storia del Movimento Cineclubista brasiliano, sottolineando i 30 anni di lotte, incontri, dibattiti e celebrazioni che hanno caratterizzato la vita di questo movimento culturale e sociale, che ha nello strumento cinematografico la sua essenza. Una caratteristica che ha evidenziato l'importanza e il riconoscimento delle sue azioni a livello federale, per le quali altri pochi eventi hanno avuto una portata sociale simile. Il festival del cinema di Gramado, uno dei principali nel suo genere nel paese, nonostante le sue 46 edizioni, solo nel 1973 fu ufficializzato dall'Istituto Nazionale del Cinema (INC), in occasione della sua 20a edizione, nel 1992, ovvero dopo 27 anni. E' in questa occasione che si sviluppa una domanda particolare di film di origine latina, sebbene già in precedenti manifestazioni della *Jornada de Cineclubes* questi film sono stati presentati e poi sostenuti da vari festival nel paese. L'onore di essere cineclubisti è sempre stato un orgoglio naturale e anche n questa occasione, in un momento così significativo che ha ricordato tre decadi di *Jornada*, non poteva essere diverso. L'immagine che ha fissato bene l'incontro è stata la visione dell'opera dell'artista Tarsila do Amaral, "*Operários*", del 1933, che dà volto ai lavoratori per mezzo di alcuni artisti icone del movimento dei modernisti brasiliani. Il poster, la cartella e la grafica de la *Jornada* ha selezionato 30 nomi significativi del movimento cineclubista brasiliano (in loro memoria), a partire dalla prima manifestazione del 1959 fino ai giorni nostri (per 60 anni di storia del cineclubismo), come modo per ricordare e valorizzare la forza del lavoro di innumerevoli cineclubisti del paese, tra loro: Adhemar Gonzaga, Alex Viany, Álvaro Machado, Antonio Gouveia Jr., Arquimedes Lombardi, Arthur Leandro, Beto Leão, Benê Silva, Cosme Alves Neto, Decio de Almeida Prado, Elmar Soares Oliveira, Euselio Oliveira, Glauber Rocha, Gustavo Dhall, Hilda Machado, Ilka Laurito, Jorge Conceição, Leon Hirszman, Lourival Machado, Luiz Orlando da Silva, Lyonel Lucini, Marcos Farias, Maurice Lègeard, Neide Castanha, Paulo César Saraceni, Paulo Emílio Salles Gomes, Plínio Susseking Rocha, Rudá de Andrade, Vinícius de Morais e Walter da Silveira. La scelta di onorare queste personalità si è evidenziata inizialmente nel dare riconoscimento a coloro che hanno contribuito maggiormente a tenere alto il movimento dei registi in Brasile, sottolineando inoltre come questi artisti, con la loro attività e dedizione, siano risultati decisivi nel tenere vivo, fino ad oggi, il lavoro dei circoli del cinema nel paese; infine è proprio grazie a questo lungo loro lavoro che si è potuta tracciare la strada dei cineclub, formandone un tratto distintivo di tutto un movimento nazionale. È del tutto evidente che questa piccola rappresentanza di volti /nomi non completa il quadro, ma l'idea era quella di indicare un campione rappresentativo dell'impegno di uomini e donne che hanno tenuto alto il nome del cineclubismo e della cultura cinematografica brasiliana. Vale ricordare il proverbio popolare del filosofo cinese Confucio: "Una immagine vale più di mille parole". Questo ci dicono i volti stampati sui materiali grafici della XXX *Jornada Nacional de Cineclubes*, che traducono più di mille discorsi un tale impegno. Sono volti che ci fissano e ci interrogano; ma in particolare sono i volti dei primi due personaggi visti di profilo che ci colpiscono e che guardano a sinistra, impugnando per l'esattezza una fotocamera da 35mm, come se volessero filmare subito i primi cineasti che hanno iniziato l'attività nei cineclub. Ci sono poi due altri personaggi che invece guardano a destra, uno porta una pellicola sulle spalle e l'altro, riflessivo, appare quasi a simboleggiare il peso dell'attività dell'artista oggi nella società. Ma è ben evidente come tutti i personaggi presenti, con i loro occhi, invitano tutti quanti a riflettere e a pensare.

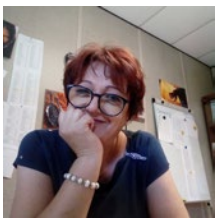
Diogo Gomes dos Santos
Joseane Alfer

Diogo: Cineclubista, regista, storico e professore in Estetica e Storia dell'Arte presso l'Università di San Paolo
Joseane: Master e dottoranda in Estetica e Storia dell'Arte presso l'Università di San Paolo
Traduzione di Marco Asunis

Il Documentario al Centro Sperimentale di Cinematografia. Costanza Quatriglio da allieva a Direttrice

XI. Viaggio all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia

Un'occasione da cogliere al volo quella di fare due chiacchiere con la regista Costanza Quatriglio, non è facile incontrarla nei corridoi di via Tuscolana nella sede nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, perché lei da un anno è molto impegnata in Sicilia



Susanna Zirizzotti

photo by Giambalvo & Napolitano

Da un anno sei direttrice artistica e coordinatrice didattica del corso di Documentario della sede siciliana del CSC. Cosa significa dirigere un corso come questo?

Dirigere il corso di cinema documentario è una sfida bella e stimolante. Devi avere una visione, che non riguarda soltanto l'insegnamento tout-court ma anche una idea di proposta culturale che restituisca agli allievi il senso della Storia perché, ricordiamocelo sempre, realizzare documentari significa guardarsi intorno, farsi domande sul presente, cercare chiavi di lettura per interpretare la vita e i vissuti, dare valore alla memoria e immaginare il futuro. Stiamo cercando di costruire una scuola che non lasci soli i ragazzi in questo processo di crescita, proponendo una didattica realizzata giorno dopo giorno dai diversi professionisti che tessono ciascuno un pezzo di una trama molto più vasta, che si dispiega nei tre anni di corso. Alle lezioni di regia, di fotografia, di produzione, di scrittura, cioè in sostanza alla pratica, si affiancano incontri con autori e pensatori che portano uno sguardo ulteriore, sempre in connessione con la concretezza dei mestieri e con ciò che esiste fuori dalle mura scolastiche. Diversamente, il rischio è che la Scuola diventi un luogo chiuso in cui tutto inizia e finisce dentro i confini di un'idea di filmmaker solo al mondo contro tutto e tutti. Un esempio: la collaborazione con l'Archivio Diaristico Nazionale. Il 22 marzo del 2019 abbiamo presentato a Scuola il tesoro di Pieve Santo Stefano e ora sto lavorando a un progetto più ampio che, se riesce, permetterà ai ragazzi di accrescere il desiderio di conoscere tutte le potenzialità di un luogo così sorprendentemente ricco.

Alla villa degli Autori - Giornate degli Autori

Sei stata anche tu un'allieva del Centro, in quali anni hai frequentato il CSC?

Era l'ottobre del 1996 quando sono entrata al corso di Regia. Stavo per laurearmi in Giurisprudenza, mancavano l'esame di Procedura Civile e la tesi. Così nella pausa estiva mi sono chiusa a studiare e a dicembre del 1997 mi sono laureata. Negli anni successivi ho sempre provato a connettere la mia passione per il pensiero giuridico con ciò che diventava sempre più chiaro ai miei occhi, cioè che avrei fatto cinema.

Avresti mai pensato di dirigere la sede di Palermo, di dedicarti all'insegnamento?

Ho cominciato a tenere corsi di cinema nel 2004, subito dopo il mio primo film *L'isola* alla Quinzaine di Cannes. Da allora ho sempre insegnato (e imparato insegnando!): al CSC di Roma, all'Ied, in diversi master universitari e corsi, sono tra i fondatori della Scuola d'Arte Cinematografica Gian Maria Volonté. Nella sede Sicilia della Scuola Nazionale di Cinema ho iniziato nel 2010, con i primi allievi. Allora la scuola stava ancora cercando la sua fisionomia, si parlava di documentario storico-artistico e docu-fiction. Il Corso di Documentario di Palermo sta trovando la sua forma pian piano, in parallelo all'affermazione del documentario nella nostra industria culturale. Faccio parte di una generazione di registi che ha rivitalizzato il genere documentario a dispetto di un sistema produttivo che lo considerava come una scelta di serie B. Oggi è diverso: i nostri allievi non immaginano neanche che fino a qualche anno fa il cinema documentario non era minimamente supportato.

Come si svolge il corso di Documentario?

Il corso è triennale, ogni anno da Gennaio a Dicembre. Il tempo sembra non bastare mai perché, soprattutto al primo anno, i ragazzi tendono a voler imparare tutto subito, anche se quello del regista è un mestiere che si impara nella pratica così come nelle pause, quando ciò che hai fatto miracolosamente germoglia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e ti permette di fare passi avanti in consapevolezza e crescita. Il primo anno si realizza una breve esercitazione che mette i ragazzi nelle condizioni di conoscere il processo creativo e produttivo, dalla prima domanda «cosa voglio raccontare e come» all'ultima «cosa ho sbagliato». Dal secondo anno la partita si gioca su un campo più ampio e i ragazzi sono chiamati a processi più lunghi. Realizzare documentari necessariamente comporta un lavoro che si dispiega tra dubbi e domande, stalli e risalite e, visto che i nostri docenti sono tutti professionisti attivi, portano ai ragazzi la loro esperienza diretta, viva, persino le proprie ferite. E questo è quanto di più sano si possa chiedere a una scuola di cinema. Il documentario è materia viva e interviene nelle fragilità di ognuno di noi, gli allievi sono esposti alle intemperie delle relazioni umane: ascoltare la realtà, interrogarsi sulla propria relazione con il mondo, richiede autodisciplina, e a volte questo può mettere in crisi. Anche la crisi, quindi, fa parte del processo; la scuola serve a fare capire che è assolutamente normale, come inspirare e espirare. L'importante è che i docenti sappiano rispettare i tempi dell'allievo o dell'allieva, senza l'ansia del risultato immediato. Questo aspetto è dirimente, perché i tempi di elaborazione non sono standard.

Chi sono i ragazzi che scelgono di frequentare la vostra sede?

Gli allievi arrivano da tutta Italia e qualcuno anche da altri paesi. Il mio impegno nel 2019 è stato anche quello di cercare di far conoscere il più possibile la sede Sicilia del CSC per permettere a persone di diversa provenienza di provare gli esami d'ammissione e ai professionisti più interessanti di avere il desiderio di venire a insegnare da noi. Oltre, naturalmente, per creare attenzione nei confronti dei futuri cineasti e cercare di valorizzare al meglio il loro lavoro in prospettiva. Palermo è poi una città viva, in piena crescita. In questo anno ho conosciuto tante persone che hanno deciso di trasferirsi a Palermo, perché il clima culturale è entusiasmante. Se penso al nostro corso di cinema documentario, lo considero fondamentale in un luogo dove la contemporaneità esplode e il mondo è tutt'intorno, basta uscire dalle mura della Scuola per essere ovunque, sia geograficamente che culturalmente che storicamente; non è un caso che molti ex allievi hanno deciso di restare a vivere a Palermo, terminata la scuola. Molti di loro mantengono un rapporto con la sede, come nel caso della veneziana Silvia Miola che coordina il gruppo di ragazzi del secondo anno di corso nella realizzazione di brevi film che verranno proiettati durante uno spettacolo che debutterà al Teatro Biondo Stabile di Palermo la primavera prossima.

Il regista francese Cedrik Khan con Costanza Quatriglio

il regista Joshua Lincoln Oppenheimer con Costanza Quatriglio

Ciak d'oro a Costanza Quatriglio per "Sembra mio figlio"

Come vengono selezionati dalla Scuola, quali capacità devono avere.

I ragazzi devono avere l'attitudine all'ascolto, alla relazione. Senza queste caratteristiche è difficile diventare registi di documentari. Non c'è nulla di più lontano dal documentario che l'idea del regista demiurgo che sa tutto. Esattamente il contrario, se sai coltivare l'ascolto, se capisci il valore dell'attenzione e sai stare nelle cose, prima o poi i tuoi film sapranno restituirti i tuoi sforzi. Fondamentale è la motivazione. Senza la motivazione è difficile che un allievo o un'allieva riescano. Il compito della selezione è quindi capire se c'è vera motivazione. La motivazione è tutto, il talento lo si scopre pian piano. Questo lo si capisce con l'esperienza dell'insegnamento, gli allievi che non hanno una forte motivazione infatti si fermano ai primi ostacoli, quando invece, così come nel mondo del lavoro, gli ostacoli non sono che uno stimolo per superare limiti e trovare soluzioni.

Il cinema documentario interpreta la realtà. Quanto ci mette di suo il regista nel raccontare fatti e persone reali, quanto riesce a mantenere una posizione obiettiva?

Sgombrato il campo dall'equivoco dell'obiettività, il cinema documentario è quanto di più soggettivo e creativo si possa immaginare. Nel momento in cui posiziono la macchina da presa esprimo una visione del mondo, un punto di vista su ciò che si dispiega davanti i miei occhi, ecco perché il nostro lavoro a Scuola è quello di cercare di far dialogare gli allievi con i loro desideri, le loro necessità. Non ho mai creduto nel concetto che basta uscire da casa e cercare la storia – questo è solo l'aspetto esteriore –, credo piuttosto nelle storie che emergono da ciò che ci risuona dentro, che ci fa emozionare, che provoca in noi stupore e gioia. L'intelligenza delle cose può essere guidata solo dal desiderio, e il desiderio solo dalla gioia. Questo vale sia per i film che si basano sulle riprese "dal vero", sia per i film che si basano su documenti, testimonianze, su materiale che impone un lavoro di costruzione di senso basato sul montaggio, come i film d'archivio.

Come si distingue dal reportage?

Quando ero giovanissima e stavo cominciando a interrogarmi su queste questioni, ho avuto la fortuna di ascoltare, in un workshop, il giornalista e regista belga Hugues Le Paige che disse che la differenza tra il documentario e il reportage è il tempo. Nel corso della mia vita e delle mie esperienze, non ho mai trovato definizione migliore.

Quali autori trattate?

Cerchiamo di trattare il cinema documentario in tutte le sue forme, ma non solo. Senza steccati pregiudiziali, valorizziamo anche il metodo di lavoro dei registi che realizzano solo finzione, quando questi sono portatori di ascolto nei confronti della realtà. Per esempio, nel 2019 tra gli ospiti d'onore che hanno tenuto delle master class ci sono stati Joshua

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Oppenheimer che con il suo *The act of killing* (prodotto da Errol Morris e Werner Herzog) ha tracciato una linea di confine nella rappresentazione del male nel cinema documentario, ma anche Margarethe von Trotta, che ha costruito molti dei suoi film sullo studio di tracce documentali. È stato sorprendente, per esempio, intrecciare la visione di un film come *Hannah Arendt* con l'analisi di *Uno specialista*, pietra miliare del cinema documentario realizzato soltanto attraverso l'utilizzo delle centinaia di ore girate a Gerusalemme durante il processo al criminale nazista Adolf Eichmann. Da noi insegnano i grandi maestri come i più giovani. Da Cecilia Mangini, Franco Piavoli e Marcel Lozinski, a Michelangelo Frammartino, Leonardo Di Costanzo, Valentina Pedicini, Maurizio Braucci, i fratelli Massimiliano e Gianluca De Serio, Gianfranco Pannone, Marco Alessi, Ilaria Fraioli, Sara Fgaier, e così tanti altri. Ognuno dà un contributo fondamentale. L'importante è poter contare su una pluralità di sguardi, perché oggi sei disponibile, poi fai un film e non ti si vede più, poi torni, e così via. Così è la nostra vita, è la ricchezza del nostro lavoro. Cerchiamo anche di intercettare i film documentari che escono nella sale e invitare gli autori a Palermo, questo è successo con Adele Tulli e i produttori Luca Ricciardi e Valeria Adilardi all'uscita di *Normal*, ma anche con l'imprendibile Agostino Ferrente e il suo *Selfie*. Grazie alla collaborazione con le realtà dei festival consolidate in città, nel 2019 abbiamo ospitato autori che hanno molto da dire anche se meno famosi, la loro presenza è stata un arricchimento enorme, come il siriano Avo Kaprealian, lo svizzero Markus Imhoof e il canadese Mike Hoolboom. Di sicuro c'è che i nostri allievi si confrontano con registi, scrittori, direttori della fotografia, montatori e produttori che fanno il cinema oggi, cercando di non perdere di vista la storia del cinema. Bisognerebbe poi avere mille vite per vedere tutti i film ed avere sempre un gancio con ciò che offre la più recente produzione culturale. Per questo sono grata a Giorgio Gosetti che ha permesso una collaborazione meravigliosa con la Scuola portando cinque importanti film del programma delle Giornate degli Autori del 2019 a Palermo. Cinque film scelti con cura, tratti da storie vere, la cui drammaturgia si basa sull'elaborazione della realtà.

Alla Villa degli Autori - Giornate degli Autori

Quali sono i temi più ricorrenti, i giovani dove guardano?

A Scuola lavoriamo molto sul dialogo tra la storia e la Storia con la S maiuscola, e anche sulla naturale dialettica tra biografia o autobiografia e Storia. Frequentemente i ragazzi tendono a raccontare storie apparentemente ordinarie che nascondono la magia del mondo, la bellezza e le contraddizioni degli esseri umani. Ci sono anche coloro che preferiscono scoprire l'essere umano piano piano, per cui, per esempio, al primo anno, si sentono più a loro agio filmando paesaggi o architetture. La cosa bella è sempre scoprire se stessi attraverso il cinema e scoprire la vita attraverso il cinema, in questo mi riconosco completamente. Ad ogni modo, se il documentario è il territorio della libertà e della sperimentazione dei linguaggi, i film realizzati dai ragazzi sono molto diversi tra loro. Lo scorso autunno diversi saggi di diploma hanno partecipato ai concorsi più interessanti, ottenendo ottimi riscontri: penso a *Marisol* di Camilla Iannetti, vincitore di due premi importanti al Festival Visioni dal Mondo tra cui il Premio Rai Cinema, storia di una bimba in un quartiere del centro storico di Palermo, o a *C'è un lupo nel parco del re* di Virginia Nardelli, vincitore di un prestigioso riconoscimento a Filmmaker Festival di Milano, ambientato nel parco della Favorita ai confini della città, o a *La Buca* di Dario Fedele, premio speciale della giuria nella sezione Italiana Corti del Torino Film festival, racconto evocativo della sala d'aspetto di un carcere. Ogni film è frutto della valorizzazione delle attitudini dimostrate durante il corso.

Tu hai una brillante carriera, hai vinto numerosi premi, come vedi il futuro di questi ragazzi?

Il futuro di questi ragazzi nell'ambito del documentario lo vedo fulgido, se hanno talento. Oggi il cinema del reale è riconosciuto e gode di pieni diritti, anche se ancora penalizzato sul piano della distribuzione. Quando ho cominciato a realizzare documentari, agli inizi degli anni duemila, per me e i miei colleghi si basava tutto sull'autosfruttamento e sull'isolamento, quindi su una fatica boia. Ma ce l'abbiamo fatta e ora cerchiamo, per quanto ci è possibile, di fare trasmissione, di non tenerci tutto per noi.

Come direttrice artistica della Sede Sicilia il mio proposito è anche quello di creare ponti e connessioni con l'esterno e far sì che, una volta fuori, i ragazzi si sappiano orientare. Non è facile e ci vorrà del tempo, ci proviamo. Le collaborazioni con l'esterno sono fondamentali, per esempio la partecipazione ai mercati del documentario e ai festival. È importante anche uscire dalla bolla di protezione della scuola e sapere che cosa accade una volta fuori. Sono grata a Giorgio Gosetti anche per aver ospitato lo scorso settembre una serata dedicata alla Scuola presso la Villa degli Autori durante la Mostra del Cinema di Venezia, con proiezioni di trailer e testimonianze degli allievi. È stato un bel momento di condivisione in cui la sede di Palermo è stata accolta nel mondo del cinema.

In questo anno ti sei impegnata moltissimo con la scuola, ma hai in cantiere qualche idea per il tuo lavoro di regista?

Certo, sto portando avanti i miei progetti.

Susanna Zirizzotti

SEDE SICILIA - CORSO DI DOCUMENTARIO

padiglione 4, nello splendido scenario dei Cantieri Culturali alla Zisa, un tempo officine Ducrox - Palermo

Direttore artistico e coordinatore didattico: Costanza Quatriglio

CONTATTI

tel. 091.7099107, dal lunedì al venerdì dalle 10:00 alle 16:00

e-mail: palermo@fondazionecsc.it

Centro Sperimentale di Cinematografia

Festival

Caminhos : Percorsi del cinema portoghese · XXV Edizione

Dalla mostra al festival, l'evento è cresciuto insieme al cinema portoghese

Tiago Santos

Il panorama dei festival cinematografici portoghesi è estremamente eterogeneo e ricco per la loro diversità dei temi. Questa serie di eventi promuove i generi cinematografici meno visti all'interno dei loro festival, così i documentari, animazioni e cortometraggi o i primi lavori di nuovi cineasti, il cinema "fantastico", quello di origine indigena, ancora altri eventi più generalisti in cui si cercano di mostrare anteprime, nuovi film mai visti nel paese. Ci sono in totale 26 festival, di cui 19 nelle aree metropolitane di Lisbona e di Porto, e solo 4 sono organizzati o co-organizzati da circoli del cinema. Di tutti questi eventi, solo uno si concentra nel promuovere l'arte cinematografica di questo paese: *o Caminhos do Cinema Português* (I percorsi del cinema portoghese). Questo è l'unico festival che si focalizza sulla produzione cinematografica portoghese con una visione contemporanea, ma che inserisce regolarmente anche retrospettive, workshop e corsi sulla produzione e critica cinematografica. Iniziato nel 1988, *Caminhos* ha cercato di essere una rassegna di anteprime nazionali, un progetto ambizioso mai visto. Le prime edizioni hanno mostrato un'ampia e rappresentativa filmografia di temi e generi diversi, che il cinema portoghese ha visto caratterizzato attraverso i film di Paulo Rocha, Luís Filipe Rocha, João César Monteiro e Manoel de Oliveira. La seconda edizione del festival ha iniziato a introdurre il "nuovo cinema" portoghese, e nella terza, in onore alla più grande voce nazionale - Amália Rodriguez - sono stati esplorati tre temi centrali: il documento, il testo e l'immaginario, e in questi assi si sono fatti incontrare e incrociare Fernando Lopes, António Reis o João Botelho con i cineasti programmati nelle due precedenti edizioni. Dal 1990 al 1997 c'è un interregno dell'evento. Questo ritorna nel formato di un festival classico, mettendo in competizione il cinema portoghese, essendo valutato da diversi gruppi di giurie e soprattutto facendo conoscere al pubblico pochissime opere pubblicizzate o addirittura inedite. Inoltre, il festival inizia a promuovere verso lo stesso pubblico la formazione teorico-pratica del cinema. Il percorso tra la fine degli anni '90 e la fine del primo decennio del XXI secolo ha permesso al festival di consolidarsi come un evento di grande interesse culturale, sia per il riconoscimento delle più alte autorità nazionali, sia soprattutto per l'apprezzamento dei cineasti nazionali che hanno iniziato ad avere una presenza assidua all'evento. Sul piano tecnologico è stato un periodo di diverse rivoluzioni che hanno permesso la democratizzazione sia per l'accesso che per la realizzazione dei film, prima introducendo formati video (BetaCam, VHS, video2000) e poi passando al video digitale (miniDV, DSRL) e la sua gestione sui personal computer, in editor video non lineari, strumenti di composizione visiva, strumenti audio, tra gli altri. È in questa rivoluzione del video digitale che c'è una grande crescita della produzione cinematografica in Portogallo. Ma questo spiega solo il fenomeno della quantità. La qualità è arrivata dallo sviluppo dell'alfabetizzazione cinematografica, sia attraverso investimenti pubblici con l'introduzione seppure tardiva di studi sul cinema nelle scuole superiori alla fine degli anni '80, sia nei festival, nella promozione di seminari, corsi o incontri, che risultavano l'unica opportunità per imparare qualcosa sul cinema nel centro del paese. La reinvenzione del *Caminhos do Cinema Português* ha proseguito. Essa è stata in grado di realizzare il potenziale cinematografico esistente al di là delle produzioni professionistiche o del linguaggio standardizzato. I film d'essays di origine accademica sono un festival all'interno dello stesso festival che consente alle accademie di tutto il mondo di confrontarsi sul futuro del cinema portoghese e mondiale. Altri occhi si sono aperti verso nuovi orizzonti per i modi diversi di vedere e credere a quel che si sviluppa nel dialogo cinematografico con lo spettatore o come una forma di creazione. Ora sono presenti altre tre sezioni competitive con una giuria distribuita in sei squadre. È un cammino che si percorre accompagnando la luce proiettata dall'immaginazione dei creatori, curando la promozione generale dell'arte cinematografica portoghese senza trascurare un occhio critico che ci consente di comprendere il passaggio successivo e la tappa prossima della storia del Cinema Portoghese. Partecipare a *Caminhos* è in qualche modo partecipare alla storia del Cinema Portoghese.

Assegnazione del premio Ethos a Isabel Ruth. Percorsi fotografici del cinema portoghese / Samuel Cordeeiro

Serata di apertura con João Telmo (giurista), Maria Mineiro (Istituto di cinema e audiovisivi), Suzana Menezes (Direzione regionale per la cultura del centro), Delfim Leão (Vice rettore per le scienze e la cultura aperte dell'Università di Coimbra), Tiago Santos (vicedirettore) e João Pais (programmatore). (foto Percorsi del cinema portoghese / João Duque)

Tiago Santos

Collabora all'organizzazione dei Percorsi cinematografici portoghesi dal 2007. Assume progressivamente il coordinamento generale dell'evento. Ha introdotto il corso di corto cinematografico al festival, producendo oltre una dozzina di cortometraggi selezionati in festival internazionali.

www.caminhos.info

Diari di Cineclub | Media partner

Joker: la genesi di un'icona, riletta in chiave attualissima

Giacomo Napoli

Una pellicola recentissima, presentata in anteprima mondiale (e in concorso) al Festival di Venezia del 2019, dove è riuscita anche ad aggiudicarsi il prestigioso Leone d'oro. *Joker*: un film inaspettato ma forse neanche tanto, da parte del colosso cinematografico Warner. La potente e rinomata azienda produttrice hollywoodiana, dopo aver amaramente constatato che sul fronte dei cinecomics DC non poteva riuscire a raggiungere e superare i successi commerciali dei Marvel Studios limitandosi a copiarli (anche bene a dire il vero ma senza superare il senso di un'inseguimento scontato) ha deciso di tornare suoi suoi passi. Motivati e capaci, nel giro di un paio di decenni infatti, grazie anche all'essersi ammanicati con l'altrettanta temibile Disney, i Marvels sono riusciti a conquistare l'immaginario cinematografico di un'intera generazione di giovani e giovanissimi col proprio universo supereroistico. Dopo aver prodotto una breve serie di film veramente autorevoli nel campo (la trilogia su Batman ad opera di Christopher Nolan sopra a tutti, ma anche *Man of Steel* di Snyder e *Wonder Woman* di Patty Jenkins reggevano benissimo il confronto), la DC Comics insieme alla Warner hanno deciso quindi di riprendere l'idea iniziale: combattere la "sorella minore" Marvel specializzandosi a creare cinecomic più adatti agli adulti che ai bambini, e in questo la DC Comics sa di non sbagliare. Cambiare target è una strategia molto più complessa della semplice copia di alta qualità ma a lungo termine (e in questo caso di *Joker* anche a breve) ripaga ampiamente. Alla regia stavolta troviamo Todd Philips che di solito si occupava di commedie brillanti e che in questo caso si cimenta, con buon successo, in un contorto dramma intriso di thriller e di giallo. Joaquin Phoenix, l'eccellente interprete, di livello palesemente equivalente al pregresso Heath Ledger che aveva già reso indimenticabile il personaggio nel film diretto da Nolan (*Il cavaliere oscuro)*, ha dovuto perdere peso (ben 23 kg) per interpretare il suo personalissimo Joker, un personaggio altamente disturbato, mentalmente e psicologicamente brutalizzato in maniera sistematica dalla società in cui è costretto a sopravvivere; una vittima palese della miseria e di un'America dei primi anni Ottanta violenta, cinica e degradatissima (praticamente la stessa di oggi, se togliamo la patinatura radical chic che si sono costruiti nel frattempo). Phoenix, da bravo attore quale è sempre stato, lavora duramente sull'interpretazione e sull'immedesimazione psicotica con il suo personaggio e rende un Joker molto più simile al crudo Travis Bickle di Taxi Driver piuttosto che al fumettistico e grottesco omonimo interpretato da Jack Nicholson nel film di Tim Burton. Sospeso tra patinatura e ruvidità, tra radicalità e esigenze commerciali, il film riesce ad esprimere cose interessanti soprattutto nella feroce (anche se a tratti un po' stereotipata) critica e denuncia sociale. Il caos e la violenza sbocciano nella città di Gotham dai cadaveri putrescenti del perbenismo, del capitalismo selvaggio (tipico prodotto americano di inizio anni Ottanta), delle crisi economiche innescate dalle speculazioni inventate

ai piani alti. Il degrado morale e fisico, sia della metropoli che del protagonista, serpeggia in un crescendo dall'inizio alla fine della pellicola e viene rappresentato metaforicamente dalla piaga brulicante dell'invasione di ratti. La maschera del Joker, il volto biancastro e slavato da clown tragicomico, complice il disturbo neurologico che lo costringe a sghignazzare a casaccio e fuori contesto e che lo presenta fin dalle prime scene come un reietto, un individuo indesiderabile, compromettendone se possibile ancora di più i rapporti sociali, diviene gradualmente il vero volto del protagonista, travolto suo malgrado da una follia assoluta e caotica, prodotta dalla stessa società decadente che ne condanna gli effetti e al tempo stesso è la metafora appunto della società stessa, crudele e disumana, che si "imbelletta" e si colora in maniera pacchiana per nascondere l'orrore anti-umano che cela sotto la sua squillante superficie televisivo-consumistica. Due caratteristiche sembrano inoltre emergere in maniera sempre più presente nel tormentato Arthur Fleck: la risata, appunto, e la danza, il balletto cabarettistico. La prima, elemento quasi assordante inizialmente, si tramuta da patologia neurologica incontrollabile e causa di vergogna a strumento cardine della accettazione di sé stessi e di sfida all'ordine (corrotto) costituito. Un impulso che il Joker non può comunque nascondere e che esplode in un crescendo di potenza sadica e distruttrice, tramutando la vittima in carnefice. In maniera similare, la danza si pone come coronamento delle imprese personali, come un rituale distorto da eseguire al culmine dell'atto di violenza, in una contorta fusione tra cabaret da palcoscenico e vita reale. In questo senso il regista riesce ad esempio a mostrare attraverso un climax molto denso come un ballo svolto nel sudiciume e nell'intimo delle proprie miserabili mura domestiche, sfoci nella dimostrazione plateale e pubblica delle atrocità compiute (ribadite con un azzeccato colpo di pistola). Infine, un altro aspetto molto importante: la realtà stessa percepita attraverso lo sguardo sofferto e al tempo stesso sprezzante del Joker destabilizza lo spettatore, lo confonde con realtà alternative soltanto immaginate, lo mette di fronte al dilemma della fallacità intrinseca della sensorialità umana in relazione al suo pensiero, e propone persino uno "scherzo" finale emblematico, di cui non tutti forse si accorgeranno, tanto è fatto bene. *Joker* è la storia di un uomo ignorato dalla società che impazzendo si rende conto di aver già raggiunto e scavalcato la tanto desiderata visibilità mediatica. Il film non vuole essere soltanto uno studio crudo del personaggio in sé stesso ma anche, e persino, una storia più ampia che si prefigge di lasciare un insegnamento, un monito. Con le partecipazioni sempre efficaci del grande Robert De Niro e della affascinante e intelligente Zazie Beets, il regista confeziona un prodotto di alto rango, assolutamente inedito nel panorama fracassone e a base di grafica CGI dei "tipici" film marveliani odierni. Sarà il caso in cui la "sorella maggiore" DC Comics rimetta definitivamente al suo (meritato) secondo posto la recalcitrante Marvel? Staremo a vedere. Film consigliato, bello da numerosi punti vista, adatto a più tipologie di palati fini.

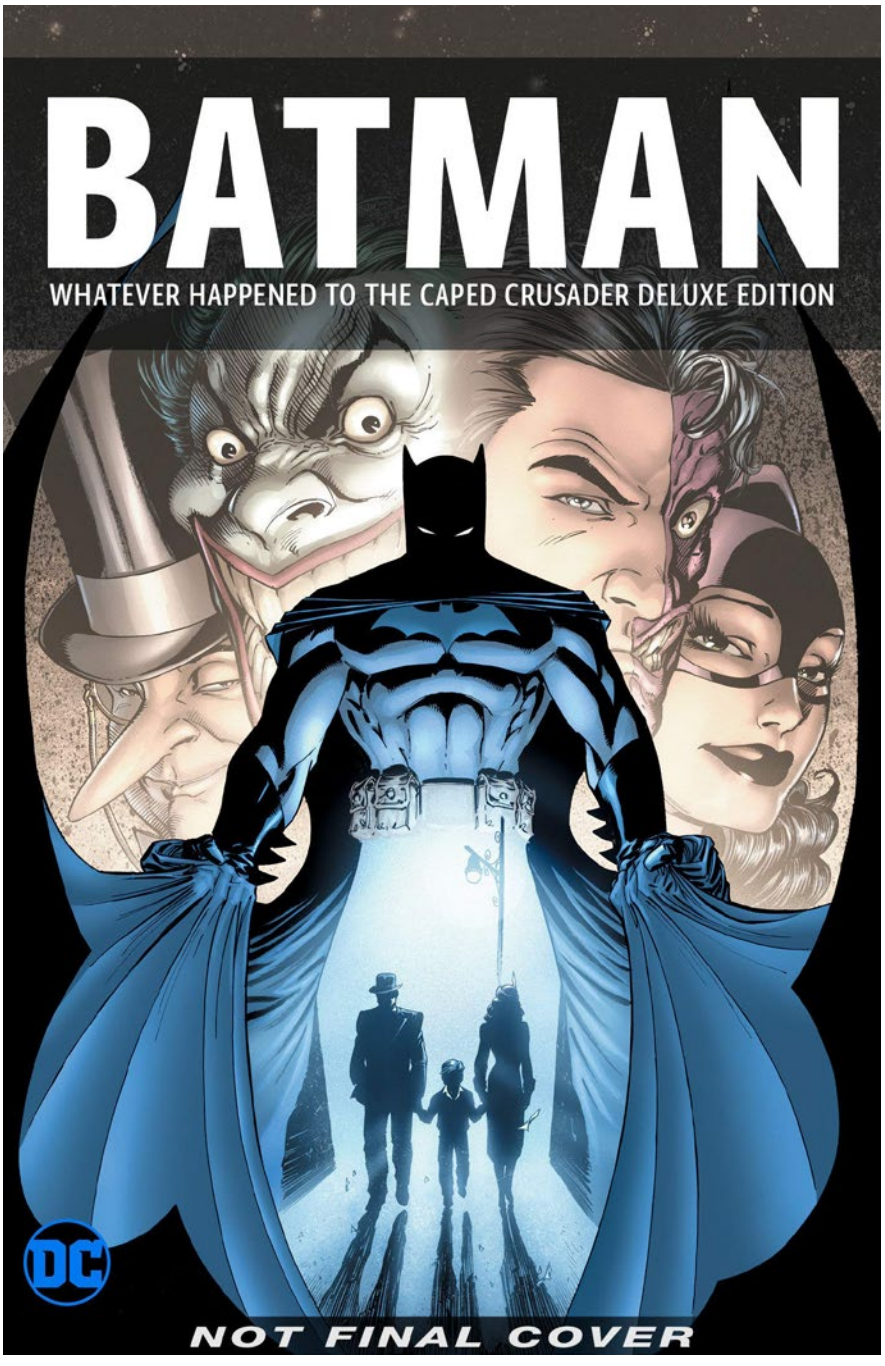
Giacomo Napoli

La trilogia di Nolan, un Batman mancato?

Dopo aver affrontato un po' il concetto di mito e di mitologia all'interno della narrativa super eroistica, immagino sia interessante approfondire un po' l'analisi di una delle figure più famose nella storia del cinema supereroistico in una delle sue più recenti trasposizioni, anche sulla scia del successo e delle critiche al Joker di Todd Phillips. Premetto che questa analisi affronta la saga da un'ottica non cinematografica ma più filosofica e strettamente legata alle riflessioni presentate nei numeri scorsi di **Diari di Cineclub**

Nicola Santagostino

La trasposizione filmografica di Nolan del famoso personaggio della DC comics è stata un successo dal punto di vista di incassi e dal punto di vista registico, ma si può parlare di un film di Batman sotto l'aspetto del mito? Se analizziamo la mitologia e i punti fermi di 75 anni di storia editoriale (il primo numero di Detective Comics in cui appare il crociato scappucciato è del 1938), soprattutto con riferimento al periodo che va dagli anni '80 in poi, non si può che ammettere che qualcosa non torna, soprattutto nell'ultimo film della trilogia. La figura del Batman di Nolan riesce sì ad essere affascinante per il pubblico, ma sposta l'attenzione sulla figura di Bruce Wayne, sui suoi sentimenti e i suoi dubbi cancellando così di fatto una gran parte del fascino mitologico dell'uomo pipistrello. Tanto Superman, che vede i suoi poteri derivare dal sole, funge da simbolo della speranza, della giustizia, della verità, tanto Batman incarna perfettamente l'archetipo dell'angelo vendicatore: il suo marchio è la paura, i suoi modi sono violenti, la sua missione è la vendetta contro una generica "criminalità". E qua arriviamo al nodo gordiano che rende "Il cavaliere oscuro – il ritorno" un successo mancato: la rinuncia al mantello. La missione di Batman è infinita e non può avere termine se non con la morte del protagonista, come giustamente sottolineato da Neil Gaiman nel suo "Cos'è successo al crociato mascherato?", poiché non è un uomo ma un simbolo, egli rappresenta la vendetta, la notte, la razionalità contrapposta alla follia di un mondo che sembra non avere regole (pensiamo ad esempio al Joker e al suo violento nonsense). Le stesse origini di Batman, nel fumetto, fanno parte di tutto questo: nessuna grande cospirazione solo un patetico criminale che uccide un uomo ed una donna per avere una collana di perle. Non si sta parlando dell'epica di superman, unico sopravvissuto di un pianeta che addirittura esplode, si sta parlando di una storia comune come tante altre, quella che la rende diversa è il desiderio patologico di vendetta del bambino che assiste alla scena, un desiderio che trasformerà un comune mortale in una figura in grado addirittura di rivaleggiare, in termini di carisma, con lo straniero di Krypton. La conclusione di Nolan toglie fascino a tutto questo: finita la grande guerra civile di Gotham City, Bruce Wayne decide di ritirarsi con la donna della sua vita, di abbandonare tutto quello per cui si è così duramente addestrato, in nome dell'amore e della pace, togliendo così il fascino al personaggio. Questo ovviamente non toglie potere alla nuova mitologia che viene a crearsi all'interno della saga, esattamente come il Joker di Phillips non è criticabile per la sua rilettura della figura delle nemesi numero uno del Pipistrello, la forza di certe figure è tale che esse travalicano le proprie origini e riescono a diventare mezzo per raccontare lo spirito del tempo, forse divenendo più simili a un archetipo in un certo qual modo. La migliore conclusione, tanto che per anni è stata considerata il vero e proprio finale della serie a fumetti, ci viene data da Frank Miller nel 1986 nel suo "Il ritorno del Cavaliere Oscuro" dove assistiamo ad un Bruce Wayne ormai in là con gli anni che ha rinunciato al suo ruolo, alla ricerca di emozioni. Ricerca che lo porterà a rimettere il mantello e a continuare la sua missione, dopo aver perso tutto e aver inscenato la morte della sua identità "mortale", concludendo così la sua metamorfosi da umano ad archetipo.



Nicola Santagostino

Radio Amiche di Diari di Cineclub

Radio Brada, Radio Sardegna Web, Radio Venere Sassari, Unica Radio, Diari di Cineclub Radio

Cult Fiction | Unica Radio

Il 2019 di Diari di Cineclub su Unica Radio

Tore Uccheddu

Il 31 dicembre 2019 non solo si conclude l'anno, ma anche la seconda stagione di Cult Fiction, il format radiofonico, meglio del 3D, di approfondimento cinematografico, curato e condotto dal sottoscritto. Cult Fiction ha avuto finora un appuntamento settimanale, il martedì alle 20:00 su Unica Radio, l'emittente degli studenti universitari di Cagliari. Il format dedicato al cinema e Unica Radio, hanno goduto in questa stagione giunta al termine, della preziosa collaborazione di ***Diari di Cineclub,*** il magazine online ora sotto i vostri occhi. Tale collaborazione ha fatto in modo che durante l'appuntamento settimanale, le puntate di Cult Fiction contenessero al loro interno un momento durante il quale **Diari di Cineclub** proponesse un proprio ospite. Dagli addetti ai lavori a perfetti outsider amanti del cinema, **Diari di Cineclub** è stato un serbatoio di argomenti estremamente interessanti svolti dalle voci di chi direttamente con le proprie mani ha a che fare con la settima arte. Addetti ai lavori, dicevamo, come Gennaro Aquino, location manager, che nel momento dell'intervista era sul set di *Pinocchio* di Matteo Garrone (ora nelle sale cinematografiche) fino a Costanza Quatriglio regista e documentarista, al momento dell'intervista, recente dell'esperienza come presidente della giuria nella sezione Classici e Documentari alla Biennale di Venezia76. Ma non solo, sono state moltissime le interviste a coloro che si occupano di aspetti più formali del cinema, coloro che lavorano nella macchina che permette al cinema di funzionare. Parliamo delle Film Commissions. **Diari di Cineclub** ci ha permesso di conoscere molte delle film commission, tra le più attive. Da Stefania Ippoliti, per la Italian Film Commission a Nevina Satta per la commission sarda, Anna Olivucci per la regione Marche, Simonetta Dellomonaco per la commission pugliese, fino a Bruno Zambardino per il MiBACT che ha presentato l'App Italy For Movies, strumento dallo smisurato potenziale per coloro che cercassero una location interessante per il proprio progetto cinematografico o semplicemente volessero fare una gita fuori porta all'insegna del *cineturismo*. Ma ancora, non solo, sono state molti anche i contributi di coloro che il cinema non solo lo vivono da dentro ma anche sulla propria pelle. Parliamo di Ugo Baistrocchi, onnipresente alle rassegne, mostre, iniziative più importanti. Da Venezia a Cannes, da Roma a Berlino, Bologna, Locarno e Torino. Ma anche Franco Mariotti, dalla pluriennale esperienza a contatto con i più grandi nomi dell'industria cinematografica a livello internazionale e inarrestabile fonte di aneddoti. Non sono mancati nemmeno i contributi di perfetti cultori del cinema. Mi riferisco a Italo Moscati, regista, documentarista, autore, di recente nelle librerie con *Sergio Leone - Quando i fuori legge diventano eroi*, per Cult Fiction ha offerto un approfondito *excursus* all'interno della poetica di Leone, dei suoi personaggi e del perché possono essere considerati degli inimitabili eroi. Insieme a Moscati, altro cultore del cinema e profondo conoscitore della settima arte, Roberto Chiesi, esperto di uno degli intellettuali più importanti del '900 e responsabile, non a caso del Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna. Infine, **Diari di Cineclub**, ha permesso a Cult Fiction, di avere anche il contributo di perfetti *outsider* del cinema. Vale a dire, di coloro che apparentemente non hanno a che fare con la settima arte. Apparentemente, appunto. In questo caso si tratta di Oliviero Diliberto, accademico e giurista, grande appassionato di cinema e amico di **Diari di Cineclub**, si è gentilmente prestato a un'intervista prevalentemente aneddotica raccontando delle differenze che corrono quando diverse generazioni di cinefili si mettono a confronto. Ma non solo, preziosissimo anche il contributo di Diego Cugia, l'uomo alle spalle di *Jack Folla*, scrittore, autore per la radio e la tv nonché inventore del radiofilm. La sua intervista per Cult Fiction analizza le molteplici possibilità del mezzo radiofonico, le diverse sfaccettature tra il linguaggio della radio e la scrittura, ma soprattutto il personaggio di Jack Folla, ancora attivo sui diversi media e sempre seguito dai fan. **Diari di Cineclub** ha avuto modo di proporsi anche in alcuni fuori pista. Tra le tante occasioni, al di là del contenitore Cult Fiction, ci sono stati i contributi extra in occasione del Sardinia Film Festival, premio cinematografico internazionale dedicato ai cortometraggi, ideato ed organizzato dal Cineclub Sassari. Unica Radio, attraverso Tore Uccheddu ha avuto la possibilità di intervistare diversi tra gli ospiti di punta, come l'attore e regista Paolo Sassanelli, il premio Coppa Volpi Roberto Citran, il produttore Giannandrea Pecorelli, la regista Antonietta De Lillo. Da ValdarnoCinema sono state trasmesse interviste in diretta. Va ricordato anche il contributo di Enzo Pio Pignatiello artefice insieme a Simone Santilli, del progetto S.O.S Stanlio e Ollio: il recupero dai positivi originali delle intere opere del duo comico più famoso del mondo. I contributi di Diari di Cineclub sono ancora tanti e per tutti val la pena di approfondirli. Tutti i podcast sono disponibili sul sito www.unicaradio.it compilando il campo di ricerca con le parole *Cult Fiction* o ***Diari di Cineclub***.

Tore Seduto e Unica Radio ringraziano **Diari di Cineclub** e i suoi lettori per la lunga e preziosissima collaborazione augurando *comunque a tutti loro i mie piu' servili auguri per un distinto Natale e uno spettabile anno nuovo. (cit).*

Tore Seduto (Uccheddu)

Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

DIARI DI CINECLUB RADIO

Il grande cinema alla radio

radio brada

Radio Brada

Canale di Diari di Cineclub

www.radiobrada.com/diaridicineclub

Ultimi programmi andati in onda

"PARASITE" di Bong Joon-ho. Recensione di Maria Rosaria Capozzi" 05:35

"LA BATTAGLIA DI ROMA 1849" di Luigi Cozzi recensione di Paola Dei 08.29

RADIO SARDEGNA WEB
www.radiosardegnaweb.com

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com/

radio venere ... Solo grandi successi!!!

www.radiovenere.com

Diari di Cineclub YouTube

www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-youtube

Stanlio & Ollio sul canale Diari di Cineclub You Tube

Diari di Cineclub sostiene il progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio": salviamo le versioni italiane dei film di Laurel & Hardy! recuperare e restaurare, grazie alle nuove tecnologie, il patrimonio filmico della coppia in versione italiana con l'obiettivo di realizzare un'esauriente collana di opere restaurate in DVD e Blu-ray e di favorire un ritorno in pellicola, restituendole, con una veste rinnovata, alla memoria collettiva.
Promotori dell'iniziativa Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli già noti agli amanti di Stanlio e Ollio e ai lettori di **Diari di Cineclub**.

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio

È un'emittente radiofonica in podcast collegata al periodico di cultura e informazione cinematografica **Diari di Cineclub**

Ascolta DdCR in podcast dove e quando vuoi sul nostro sito: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/radio-diari-di-cineclub-roma
Avviso per chi vuole collaborare

In podcast su www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio, stiamo organizzando rappresentazioni o letture (critica cinematografica, interviste, presentazioni libri, teatro civile, ma non solo) che vengono registrate per essere poi scaricabili da questo sito web. Se siete interessati/e a partecipare come autori dei diversi interventi, potete inviare una mail a: diaridicineclub@gmail.com

Docufilm Romanisthan

Un lungo e straordinario viaggio da Bologna a Chandigar, il ritorno alle origini

Terza puntata - Si conclude con questo ultimo racconto per **Diari di Cineclub** lo straordinario viaggio dall'Italia all'India ad accompagnare Luca Vitone e la sua troupe per la realizzazione del docufilm Romanisthan alla scoperta di storie esemplari della cultura e del popolo sparso romanì

Santino Spinelli

Sabato 1 giugno
Di prima mattina prendiamo dalla Macedonia l'autostrada E75, direzione Atene e Tessalonica. Ci attendono comunque almeno circa sette ore di viaggio per oltrepassare il confine della Grecia e raggiungere il Camping Natura sulla spiaggia di Mandra, ad Avdira, in Tracia, dove alloggeremo in tenda. Non è molto distante da Xanthia dove dovremo incontrare ed intervistare Sampicha Souleiman detta *Sabiha*, una romni attivista. Dopo circa un paio d'ore di viaggio ci ritroviamo lungo la costa e all'orizzonte ammiriamo il Mar Mediterraneo in tutto il suo splendore. Arriviamo a destinazione attorno alle 17,00. Fa caldo. Sabiha arriva con suo fratello. E' una bellissima donna: alta, scura di pelle con gli occhi chiari e penetranti. Ci abbracciamo cordialmente e parliamo in romanès. Il fratello si meraviglia di incontrare un rom italiano che sa parlare il loro dialetto così bene. Gli spiego che la lingua romanì è unica e che i dialetti dell'area balcanica sono molto simili fra loro. Le differenze spesso sono solo lessicali e fonetiche. Ci scambiamo una serie di informazioni linguistiche come fosse un simposium filologico. Giovanni, Luca, Elvio e Daniele si avvicinano e restano a guardare un po' stupiti. Non capiscono la lingua romanì ma restano attratti dal nostro dialogo a tre che è molto animato e intenso. Ho appreso cose che non sapevo e ne sono contento. Ho scoperto, per esempio, che c'è un modo diverso di dire la parola "pane": *mandro*. Conoscevo *marò* del mio dialetto, *màro* e *manro* dei dialetti balcanici. Risaliamo tutti in macchina e li seguiamo. Ci portano nel quartiere ghetto di Xanthia. Si chiama Drosero e ci abitano solo famiglie rom locali. Lì troviamo la sede della loro organizzazione a difesa dei diritti dei rom. Sono su ampi saloni, uno dei quali è destinato all'insegnamento dei bambini. C'è molto entusiasmo. I rom che ci vedono arrivare si avvicinano incuriositi. Sabiha li ha avvertiti del nostro arrivo e tutti sono curiosi di capire di cosa si tratta. Spiego il progetto che stiamo realizzando e del viaggio a ritroso verso l'India. Tutti sono cordiali e disponibili. Chiedo se ci sono dei musicisti. Due ragazzi si fanno avanti. Recuperano un *duvali*, ovvero un tamburo e un clarinetto. Iniziano a suonare davanti alla sede di Sabiha. La musica crea allegria e aggregazione. Tutti sono divertiti dalla situazione. I due giovani musicisti sono molto bravi e la loro musica è tipicamente balcanica e orientale. Richiama il *raga* e il *tala* di indiana memoria. Pietro, Luca

L'itinerario seguito (Foto Gennaro Spinelli)

ed Elvio preparano il set per l'intervista a Sabiha all'interno del primo salone. Luca mi consegna un foglio con le domande da tradurre e porre in lingua romanì. Sabiha risponde con perizia a tutte le domande. Finita l'intervista facciamo le foto di rito. Usciamo e ci dirigiamo verso la piazza del quartiere dove c'è un mercatino gestito da famiglie rom locali. Pietro segue il piccolo corteo, che viene accolto da due ali di folla, con la sua telecamera ed Elvio è pronto con il microfono a giraffa per la presa audio. Percorriamo un centinaio di metri. Dialogo con alcuni dei commercianti presenti. C'è molto entusiasmo e tutto fila liscio e preciso. Luca è visibilmente soddisfatto. Sabiha e suo fratello sono gentilissimi. Conoscono la cultura romanì e il valore dell'ospitalità. Mi invitano a cena ed estendono l'invito a tutta la troupe. Ci portano al centro di Xanthia in un ristorante elegante con una bellissima terrazza all'aperto. La serata vola magnificamente. Ci congediamo e i tassisti ci portano al Camping Nature. E' un luogo tranquillo, ideale per un camping. E' la prima volta che dormo in una tenda solo per me. E' piccola ma confortevole. Da piccolo dormivo sotto una tenda grande che mio padre preparava. Era il giaciglio dove io, i miei genitori e le mie sorelle dormivamo.

A casa di Sinan. (Foto Elvio Manuzzi)

Istanbul (Turchia). Santino Spinelli, l'attivista rom Sinan e l'autore del DocuFilm "Romanisthan" Luca Vitone (foto di Daniele Gasparinetti)

Domenica 2 giugno
Mi sveglio di buon mattino. Incontro una signora bulgara a cui chiedo in inglese informazione per fare colazione. E' una persona cordiale e a modo che nel camping fa l'animatrice. La invito dopo pranzo per un caffè italiano, quello preparato dal mitico Enrico. Il camping è molto grande con un ampio prato, un parco giochi per bambini, un ristorante, un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

bar e un minimarket. Ci sono alti alberi che forniscono ombra e riparo sicuro dal sole. Alla troupe si dovrà aggregare, dall'Armenia in poi, anche mio figlio Gennaro che prenderà il mio posto. Avrò così tutto il tempo prima del loro ritorno in Italia, previsto per metà luglio, per fare le traduzioni prima del montaggio del documentario. Ho un confronto anche con Luca e gli ribadisco l'importanza e l'originalità del documentario per la popolazione romanì se fatto nel modo giusto evitando cliché e stereotipi. E' visibilmente stanco e gravato dalla responsabilità di un tale lavoro. Lo rassicuro, lui è uno straordinario artista contemporaneo delle arti visive e deve avere tutta la libertà di creare la sua opera. Ci abbracciamo. Faccio una passeggiata lungo la bella e ampia spiaggia. L'ambiente è naturale e selvaggio. Dopo tanti giorni riesco finalmente a rilassarmi. Il mare è pulito e azzurrissimo. E' un momento importante per scaricare un po' di stress ma anche per riflettere sui prossimi impegni artistici e culturali che dovrò affrontare al rientro in Italia. Dopo più di una settimana inizia a mancarmi la famiglia. Sento mio padre, mia moglie e i miei figli quotidianamente, ma la loro presenza mi manca. Mentre andiamo verso il ristorante dialogo con Daniele. E' un tipo che veste in maniera stravagante, ma è profondamente cordiale. Porta i capelli lunghi e ha diversi orecchini. E' magro, indossa un fuseaux nero al ginocchio e un gilet bianco su una maglietta scura. In testa ha una specie di colbacco peloso. Se Giovanni è il fotografo del gruppo, Daniele è lo scrittore, ovvero la persona che deve realizzare un libro su questa originale esperienza. E' già pomeriggio e dobbiamo partire per Kavala. Prepariamo le nostre valigie e le nostre cose e le carichiamo sulle jeep. Saluto la signora bulgara che è stata sempre disponibile, cordiale e gentile e gli amici di Enrico che hanno pranzato con noi. Andiamo verso il centro di Kavala, una località balneare situata tra la Macedonia orientale e la Tracia sulle coste del Mar Egeo. Impieghiamo all'incirca un'oretta di viaggio. Arriviamo e ci sistemiamo all'Hotel Oceanis, un attraente edificio moderno. La struttura offre ai clienti una piscina e una terrazza sul tetto. Mi affaccio dal balcone. Si può ammirare un bel panorama: il mare, il grande viale e i tanti edifici di color bianco che mi fanno tornare in mente la città pugliese di Ostuni. Attorno alle 20 ci ritroviamo tutti nella hall per andare a cena in un elegante ristorante sul porticciolo di fronte al locale Balaouro. Chiamiamo due taxi, come sempre. Ne arriva uno di colore rosso e uno di colore bianco. Istintivamente salgo su quello di colore rosso. E' il mio colore preferito, il colore della passione e della scaramanzia. Sono passionale ma non scaramantico e questo basta per scegliere il taxi rosso. Faccio in tempo a fare una visita al porticciolo che è situato su una rientranza montuosa. Ci sono delle barche e dei piccoli yacht ancorati. Ci raggiungono nel locale due amici di Elvio e Pietro, il cameraman che è anche direttore della fotografia. I loro amici sono un'italiana e il suo compagno greco che parla bene l'italiano. E' un ragazzo stempiato, con barba e occhiali da vista molto grandi. La serata scorre piacevolmente e riusciamo al contempo a rilassarci e a divertirci. E' stata una bellissima giornata, intensa e soddisfacente.

Lunedì 3 giugno

Il risveglio è buono e inizio a prepararmi. Preparo anche la mia valigia e poi raggiungo gli altri per la colazione. Siamo pronti per ripartire verso la mia ultima meta: la Turchia. Poi dovrò rientrare in Italia e sarà mio figlio Gennaro a proseguire il viaggio a ritroso verso la terra d'origine della popolazione romanì: l'India. Il tragitto per raggiungere la meta nei pressi di Istanbul è di circa 450 km e occorrono almeno sei ore di viaggio. Passiamo la frontiera turca senza eccessivi problemi e ci dirigiamo verso Istanbul. Ci fermiamo nei pressi della costa in una strada sterrata. Le jeep non hanno problemi. Penso che essendo in viaggio, come al solito, dovremo pranzare per strada con Enrico e Athos come cuochi. Ci toccherà anche oggi: un uovo sodo, l'insalata, del pane, fette di prosciutto e di formaggio e una banana. Mi consola il caffè della moka di Enrico. Arriviamo finalmente nel pomeriggio a Kumburgaz nei pressi di Instambul e alloggiamo al Blue World Hotel, un alloggio a quattro stelle con un'ampia piscina a forma rettangolare e tanti altri servizi. All'ingresso dell'Hotel c'è un manichino vestito da legionario romano. Luca ha deciso di intervistarmi e di riprenderla in una sala dell'hotel. C'è una pedana nera e un fondale nero nella sala ed è l'ideale per fare le riprese. Elvio e Pietro hanno preparato il set. E' tutto pronto. Luca mi pone le domande in italiano. Rispondo senza fermarmi in lingua romanì dei rom italiani di antico insediamento, è il mio dialetto materno. L'intervista vola via. Fa molto caldo e sudo tanto. Riesco a fare anche una passeggiata sulla spiaggia e a montare sul galleggiante che è in mare. Manca poco alla fine del mio percorso. La serata scorre via velocemente e piacevolmente. I miei compagni di viaggio sono delle persone

segue a pag. successiva

Xanthia (Grecia). Intervista a Sabiha in lingua romanì (Foto Daniele Gasparinetti)

L'incontro a Skopije con il parlamentare rom Samka Ibrahimoski davanti al Parlamento della Repubblica della Macedonia del Nord (Foto Elvio Manuzzi)

Instanbul (Turchia). Rom catturati dalla musica e incuriositi dalle riprese. (Foto Santino Spinelli)

Instambul (Turchia). Ospiti danzanti a casa di Sinan. (Foto Elvio Manuzzi)

segue da pag. precedente

positive. Trascorriamo ancora una piacevole serata anche se la stanchezza accumulata è tanta e si fa sentire. Ci diamo la buona notte e ci ritiriamo nelle stanze.

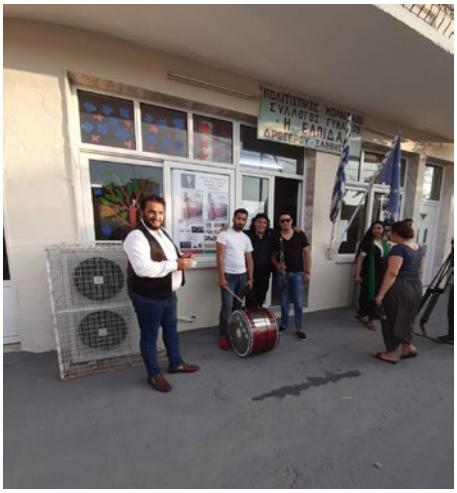
Martedì 4 giugno

E' già mattino. L'estate ha le giornate lunghe. Luca con il suo concerto notturno non è il compagno di stanza ideale. E' l'ultimo giorno e non posso lamentarmi. Sono cosciente, nonostante il dormiveglia, di vivere un'esperienza unica e irripetibile. Occorre viverla istante

Xanthia (Grecia) quartiere rom di Drosero. Con Sabiha Sulejmani e suo fratello nella sede della loro organizzazione (foto Daniele Gasparinetti)

dopo istante intensamente. Attorno alle 9,30 lasciamo l'hotel e ci mettiamo in viaggio. Incontriamo diverse moschee. Sono grandi e attraenti con lunghi minareti. Finalmente riusciamo ad incontrare l'attivista rom Sinan Karaca Ozturk. Arriva con un Mercedes di ultima fabbricazione. L'incontro è caloroso e fraterno. Sinan è un giovane rom che difende i diritti della sua gente. E' un punto di riferimento per i rom del suo quartiere. E' un locatore di auto. Ci accompagna nel suo ufficio dove facciamo la foto con la bandiera romanì. Noto un bellissimo piatto, decorato al centro con la bandiera romanì, incastonato in una targa. C'è anche l'immancabile bandiera turca. In Turchia ci sono circa sei milioni di rom. Qualcuno dice otto milioni. I rom sono relegati in quartieri riservati solo a loro. Non sono luoghi invivibili o non decorosi ma sono pur sempre ghettizzanti. Sinan è gentilissimo. Pietro, Luca ed Elvio dispongono il set per l'intervista. Il nostro arrivo desta la curiosità di tanti rom che si avvicinano e cordialmente chiedono di cosa si tratti. Rispondo in lingua romanì e si meravigliano. Ne arrivano sempre di più e molti sono parenti di Sinan. Luca mi allunga la lista delle domande in italiano che traduco in lingua romanì. Sinan risponde a tutte le domande e l'intervista e le riprese scivolano via velocemente. Per mia curiosità chiedo

Kavala (Grecia). La cena al porticciolo (foto Giovanni Oberti)



Xanthia (Grecia) con i musicisti rom davanti alla sede dell'associazionescuola gestita da Sabiha (foto Elvio Manuzzi)

a Sinan se ci sono dei musicisti e lui mi dice di si. Gli chiedo se può chiamarli. Dopo una telefonata arrivano due giovani con il clarinetto e con un tamburo. Iniziano a suonare e si improvvisa una festa in strada. Tutti danzano. Sinan ci invita a casa sua per un caffè e così si crea un corteo. La musica attira l'attenzione di molti. Per strada ci sono delle donne che iniziano a danzare divertite. Tutto viene filmato. Si è creata d'incanto un'atmosfera gioiosa e festosa. La musica, tipicamente orientale, ha tempi complessi e irregolari con una melodia sinuosa e trascinante che invita a danzare. La musica ci accompagna per tutto il tragitto. Arriviamo a casa di Sinan. Ci togliamo le scarpe prima di entrare per rispetto della loro tradizione. Ci sono dei tappeti persiani a terra. Le donne ci accolgono sorridenti e ci preparano il caffé. Sinan ci accompagna in un ampio salone e con gli strumenti che non smettono di suonare iniziamo a danzare. Tutti partecipano. Io e Luca ci lasciamo trascinare dalle note che penetrano nell'anima e ci tuffiamo nella mischia come improbabili danzatori. In fin dei conti, l'importante è partecipare. Cerchiamo di imitare coloro che sanno danzare. Ci divertiamo da morire. Sul volto di tutti c'è tanta soddisfazione. L'ambiente è meraviglioso e Pietro ed Elvio non smettono di registrare tutto. Ciò che viviamo è oro colato per il docufilm. Sono momenti assolutamente da immortalare. Finito il momento di festa e sorseggiato il caffè, Sinan ci offre il pranzo presso il suo ufficio a cui partecipano molti

uno Kavala (Grecia) Elvio Manuzzi, tecnico del suono della spedizione, con sullo sfondo Daniele Gasparinetti e Pietro De Tilla. (Foto Santino Spinelli)

rom del quartiere. E' la tipica calorosa ospitalità romanì. Ovunque abbiamo trovato lo stesso calore, lo stesso rispetto, la stessa ospitalità. Sono orgoglioso di essere rom anche per questo. L'opinione pubblica, che viene bombardata quotidianamente da tanti stereotipi, è completamente ignara di cotanta ricchezza culturale e di cotanta umanità. La conoscenza e l'informazione fanno la differenza. All'opinione pubblica arrivano solo stereotipi funzionali che producono diffidenza e pregiudizi. Tutto è ben studiato e niente è lasciato al caso. Dopo esserci salutati con calore con i nostri commensali, riprendiamo il viaggio. I miei compagni mi accompagnano all'aeroporto di Istanbul. Arriviamo dopo un paio d'ore. Sbagliamo strada più di una volta. E' già pomeriggio. Il volo TK161 per Roma Fiumicino è previsto alle ore 22.35 in partenza dal terminal 1 come risulta dal biglietto aereo che Luca mi ha procurato. Finalmente arriviamo in aeroporto. Avverto un sentimento contrastante: da una parte mi dispiace lasciare i miei compagni d'avventura e la bellissima esperienza ma dall'altra sono contento di tornare a casa da mia moglie, dai miei figli e da mio padre che mi attendono. C'è un momento di commozione da parte di tutti. Siamo stati più che bene assieme con qualche momento di tensione, ma nulla di grave o di irreparabile. Finisce così la mia avventura lungo la strada percorsa dai miei antenati. Mi volto per l'ultima volta per salutare quelle persone che sono state la mia famiglia per due settimane. Mi congedo con un ultimo saluto: *Devla! Devla!* (Mio Dio, mio Dio) alzando le mani al cielo. E' il tipico intercalare dei rom che si riscontra ovunque. E' il momento di passare il testimone a mio figlio Gennaro. E' giusto che sia un giovane a tornare nella terra dei nostri padri. *But baxt ta sastipé!* (Che voi possiate essere in salute e felici!). E' il tipico saluto romanò. Vale il nostro arrivederci, ma è più fraterno.

Santino Spinelli

Domani nella battaglia pensa a me. Guerre nel cinema

Natalino Piras

La prima parte del titolo è un romanzo (1998) di Javier Marías e a sua volta prende dal *Riccardo III* (1591-1592) di Shakespeare. Esistono diversi adattamenti teatrali, sceneggiati televisivi (*La freccia nera* di Anton Giulio Majano, Rai 1968 dall'omonimo romanzo, *The Black Arrow*, 1883 di Robert Louis Stevenson), versioni cinematografiche della tragedia shakespeariana, contestualizzata al tempo della narrazione originaria: la Guerra delle due rose, i Lancaster contro gli York, conclusasi intorno al 1485 con la presa di potere da parte dei Tudor. Oppure ambientata in diverse altre epoche. Tra i titoli più contemporanei: *Richard III* (1995) di Richard Loncraine in una Europa sotto tallone nazista, aura cupa di guerra civile e scontro fratricida. Alla Guerra civile spagnola (1936-1939), i suoi orrori, riporta spesso il romanzo di Marías, le bombe sopra Madrid assediata, la gente uccisa casualmente per le strade dai proiettili dei mortai, come accadde a Sarajevo al tempo della guerra nella ex Jugoslavia. Come accade oggi, a Damasco, a Bagdad, in tanti altri altrove. *Domani nella battaglia pensa a me* è la maledizione che il fantasma della regina Anna scaglia contro il re che l'ha fatta uccidere, nella notte prima della battaglia di Bosworth (22 agosto 1485): *Tomorrow in the battle tkink of me, and fall thy edgless sword: despair and die!* Domani nella battaglia pensa a me, e cada la tua spada senza filo: dispera e muori! In realtà il libro di Javier Marías non è un romanzo di guerra. Dice di Vìctor Francés, che vive facendo il "negro", ghostwriter, sceneggiatore per la tv, scrittore per conto terzi, pure di discorsi. Ha scritto anche per il re. *Domani nella battaglia pensa a me* non è un romanzo di guerra ma non può fare a meno della guerra. Javier Marías, classe 1951, ha la mia stessa età e mai ha conosciuto la guerra. Solo che come scrittore e come persona, gli appartiene. Non può fare a meno di scriverne, di entrarci dentro, di dire cosa siano le battaglie, di un solo giorno oppure di lunga durata. Come fa il cinema: che non potrebbe esistere, non potrebbe avere storia senza guerra. È la contraddizione del vivere e del morire che si riversa nella finizione cinematografica, filtrata che sia dalle pagine di un libro o da una recita teatrale. O da un documentario, in presa diretta, muto o col sonoro. Pensate a quanto orrore e insieme pathos narrativo ci sia nelle esecuzioni quando le ri/vediamo nello schermo. Con attori che recitano la parte oppure interpretano se stessi: la fucilazione del questore Caruso, criminale di guerra che stilò per gli occupanti nazisti una lista di prigionieri da mandare alle Fosse Ardeatine. Oppure, agghiacciante, la fucilazione dei condannati dal *Processo di Verona* (il film di Carlo Lizzani è del 1962): Galeazzo Ciano, genero di Mussolini, tra i firmatari della sua destituzione il 25 luglio del 1943, che spalanca gli occhi in attesa del colpo di grazia dopo la prima scarica. E la macchina da presa che tutto riprende. È questa la guerra, il prenderne parte come elemento del racconto. La guerra, dice che dicesse Erasmo da Rotterdam, solo chi la ha vista da vicino dice quanto sia brutta e orribile. A conferma, i nostri vecchi, quelli che furono nel macello del Carso ma anche chi combatté nella Resistenza, i nostri partigiani, non gli piace mai raccontarla.

"Lo vuoi capire si o no che chi ha ucciso in guerra e sa cos'è l'odore del sangue e la puzza degli scannati non li vuole mai resuscitare?"

"E tu nonno cosa hai fatto quando siete stati faccia a faccia con l'austriaco?".

Il nonno rispondeva col silenzio e si metteva a piangere.

Il cinema tutto questo riprende.

Una volta ho scritto un pezzo sui classici contro la guerra, da *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (tutti i film da Pabst a Milestone e tutti basati sull'omonimo romanzo, 1929, di Erich Maria Remarque) sino a *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi, dal capolavoro *Un anno sull'altipiano* (1938) di Emilio Lussu. In mezzo altri cult: *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957) di Stanley Kubrick e *Per il re e per la patria* (*King and Country*, 1964) di Joseph Losey. Ma pure *L'arpa birmana* (*Biruma no tategoto*, 1956) del giapponese Kon Ichikawa. E altri. Film antimilitaristi, pervasi di sincero spirito contro la violenza e i macelli. E che questi macelli, il loro abominio, il pensarli per attuarli, il programmarli e volerli, descrivono in campo lungo e dettagliano nei minimi particolari. Uno che scrive e parla e racconta al cinema, addirittura rende opera artistica la guerra è pressato dalla guerra, dai suoi inni di battaglia. Come ancora mi accade quando rivedo un melodramma ambientato nella guerra di Corea e che vidi da bambino: *Inno di battaglia* (*Battle Hymn*, 1957) di Douglas Sirk. Lo considero il giusto prodromo, anche i duelli aerei, di uno dei massimi film di guerra: *Apocalypse now* (1979) di Francis Ford Coppola. Come è noto il film attualizza il romanzo *Cuore di tenebra* (Hearth of Darkness, 1899) di Joseph Conrad sugli orrori coloniali europei in Africa nella guerra del Vietnam: quella combattuta dagli americani in nome di tutto l'Occidente (e c'è molto di blasfemo in questa affermazione) contro un esercito di contadini però organizzato con estrema ferocia da Ho Chi Minh e dal generale Giap. Quasi a dar ragione, la spietatezza contro il nemico a don Milani quando sostiene che l'unica guerra giusta fu quella combattuta dai partigiani e dalla gente della Resistenza per la liberazione dal nazifascismo dell'Europa e del mondo intero. Ma non c'è mai una guerra giusta, questo il cinema ribadisce, perché la guerra è ingiusta per sua stessa genesi. Perché non c'è guerra senza massacri né macelli. Molti valorosi condottieri, magari celebrati con statue e strade,

segue a pag. successiva

"Niente di nuovo sul fronte occidentale", ispirato all'omonimo romanzo di Erich Maria Remarque

segue da pag. precedente

inni e poemi, hanno come nome e come epiteto quello di "macellaio". Uno per tutti Cumberland il macellaio che nella Battaglia di Culloden (16 aprile 1746) massacrò l'esercito degli highlander scozzesi. C'è un film di Peter Watkins, *The Battle of Culloden* (1964) che quel massacro racconta come finzione e ricorrendo a una impossibile finzione, un giornalista che intervista i soldati prima dello scontro, disarticola. Per comprendere cos'è la guerra: il fatto che è sempre esistita e non se ne può fare a meno. Aldilà che ciascuna battaglia pretende e ottiene come esito vincitori e vinti, la vittoria e la sconfitta. Noi sardi siamo abituati alla sconfitta. Non siamo mai stati indipendenti e per questo siamo grandi narratori di guerre. Proprio nello spirito, che è essenzialmente cinematografico, di Domani nella battaglia pensa a me. Il mio amico Nico Orunesu, pictor optimus, le battaglie le raffigura in tele, acquarelli e jute. Sono punti sperduti nell'orizzonte, fissati in vortici, bandiere, araldi, tutto in miniatura. Ma non sono soldatini di piombo. Ci sono in quei quadri cronache di guerre sperdute, tutte perse, il senso della contestazione della guerra. C'è una forte cultura cinematografica nelle battaglie in sequenza di Nico. Le guerre invece io le racconto attingendo da una cultura cinematografica che per disarticolare la battaglia, i suoi movimenti, mette insieme Spartaco e Waterloo, Teutoburgo e tutti gli agguati partigiani contro eserciti occupanti, l'eroismo nascosto di *Gunga Din* (1939) nel film di George Stevens al tempo dell'India colonizzata dagli inglesi, e il sacrificio del vecchio corrispondente di guerra in *Obiettivo Burma!* (*Objective, Burma!*) di Raoul Walsh, nella giungla dominata dai crudeli giapponesi. In nome di tutti i corrispondenti di guerra che magari caddero in battaglia alla stregua di qualsiasi altro combattente. La guerra è giusto che la si racconti. Per rammentare. «Cinquecento anni prima di Cristo, i corrotti adoratori del baal, i mercanti, erano i padroni del Mediterraneo. Sottomisero i sardi già colonizzati dai greci. Si diceva che Ercole in persona fosse sbarcato nelle coste dell'Isola per fondarvi la stirpe degli Ilienses. Intorno al 540 a.C., nelle acque di Alalia davanti alle bocche di Bonifacio fecero *make* le navi dei Greci da una parte e dall'altra Etruschi e Cartaginesi. A questi ultimi toccò la vittoria. Molti Greci vennero fatti prigionieri dagli Etruschi. Furono portati a Cere, la loro città, e qui lapidati, offerti in sacrificio ai Mani». È una storia vera di cui non si è mai occupata nessuna finizione cinematografica. Eppure è una sceneggiatura filmica, questa della make nel mare sardonio, che più non si può. Come quell'altra di una battaglia perduta e che non è solo quella battaglia.« Cornus, nel golfo del Sinis, costa occidentale nel sud della Sardegna, 215 a.C. Cornus è sopra un falsopiano di granito e basalto, le *domus de janas* occhieggianti dalle incrostazioni di muschio.

Due gli eserciti. In alto i sardi e gli alleati punici, i loro padroni. Nella parte bassa le legioni romane comandate da Tito Manlio Torquato. Nelle fila romane milita anche il poeta Ennio, uno tra i 22 mila fanti e 1200 cavalieri, 4 legioni. Tra i sardi non c'è il loro comandante supremo, Amsicora, salito alla montagna barbara, gli *insani montes* come li chiama Tito Livio, a chiedere ai Pelliti un aiuto che non verrà dato. La battaglia ha avuto inizio. Josto, figlio di Amsicora, comandava i sardi. Al suo fianco c'erano i cartaginesi Asdrubale, Annone e Magone. Clangore ferino di trombe aggressive, buccine che annunciano morte e desiderio di vittoria. In mezzo c'è il campo da conquistare, l'unica parte di terreno molle, già arato e rivoltato. A breve sarà fumante di sangue. Il clangore delle trombe fu spento dall'angoscia dei fiati quando la prima fila dei romani venne falciata dai giavellotti. I soldati si piegarono in avanti reggendo a due mani lo strumento di morte, l'asta che li aveva trafitti. Invocarono gli dei, gli spiriti e i Penati, chi la moglie, chi il padre e la madre, chi il figlio. Arrivò la seconda ondata di lance, frecce e giavellotti, un nugolo che solcò il cielo prima di incurvarsi furente e avido. Il sangue rosso, nero, vermiglio e cupo usciva dalle gole, dai petti, dalle pance e dall'inguine. Odore acre di sterco umano si prendeva l'aria e la terra di fumo si impastava di nuova linfa, rivoli di rosso e di nero. I romani urlavano grida di guerra, le urla dei combattenti più terribili del suono delle trombe, del battere dei tamburi, dei nitriti, latrati e barriti nel correre, nel cozzare del ferro, nello scalpitare, tra ordini ora secchi e perentori ora concitati. Non ci furono diserzioni. Josto ordinò ai sardo-punici di stare fermi, di aspettare l'urto della cavalleria nemica. Tito Manlio invece comandò l'assalto della fanteria. Manipoli di incursori si buttarono contro i sardo-punici a spada sguainata, a gola aperta e terribili urla. Furono decimati da lance e frecce ma molti legionari riuscirono ad arrivare al corpo a corpo. I romani erano molto più feroci della crudeltà punica e dei sardi imbastarditi. Ai primi incursori succedettero altre nuove ondate, guerrieri che della guerra facevano arte e mestiere, ma prima di tutto dovere di patria. Tutto messo in conto, anche la morte in battaglia, anche nel modo più orribile, purché in faccia al nemico. I romani penetrarono nel centro dell'esercito sardo-punico e si trovarono accerchiati da uomini, cavalli e pure elefanti. Un inferno di lance e spade li avrebbe macellati. Invece furono loro a fare progressivamente il vuoto, per cerchi concentrici. Si riparavano con gli scudi dai giavellotti e dai dardi e poi erano repentini nel contrattacco. Misuravano bene l'impulso. Colpivano nel mucchio ma ogni proiettile era un cadavere nemico. I sardo-punici invece si uccisero a vicenda, colpendo l'uno l'altro. Gli assediati si allargarono sempre di più, l'odore del sangue li inebriava e moltiplicava loro le forze. Era come mietere senza fatica, tanti falciatori che muovevano la spada a ritmo unitario, sia che aprissero i corpi dal basso in alto, sia che colpissero nelle parti molli lasciate libere dalla corazza, sia che questa riuscissero a trapassare, in pieno petto. Clangore di trombe saliva al cielo, suono dolce per i vincitori, assordante e terribile per i vinti, come lama che stride sulla pietra. Il fetore faceva mucchio e stratificava in pire di corpi di uccisi. Non ci fu più resistenza. Gli elefanti bardati e corazzati per la guerra barrivano feroci, si innalzavano mostruosi, ritti su due zampe e poi ricadevano schiacciando impazziti i loro padroni. Molti cavalli scossi fuggirono verso la foresta del Monte di ferro. Gli altri sarebbero stati bottino di guerra. Quanto restava dei sardo punici errava e solo erranza oppose alla cavalleria romana. Si sentirono più forti le urla degli scannati a sangue freddo, dei mutilati di braccia, mani e piedi, e occhi e naso e genitali prima di essere finiti oppure lasciati lì, soli o a mucchi, perché potessero venire divorati dai cani. Josto però in combattimento. C'è chi dice che fu il poeta Ennio ad ucciderlo. Non si sa se Josto combatté da valoroso e neppure se conosceva l'oracolo della Sibilla cumana dei romani, quella che faceva responso dicendo a chi andava alla guerra: *ibis et redibis non perieris in bello.* Amsicora si uccise. Dodicimila furono i sardi uccisi a Cornus, altri trentamila furono braccati, cacciati come selvaggina dai soldati e dai cani, quarantamila vennero ridotti in schiavitù, venduti a Roma a vile prezzo. In tutto settantamila, quasi l'intera popolazione. La Sardegna come deserto, luogo di acque malariche e *insani montes*». Questa battaglia io l'ho vista in molti altri film, al cinema. Ma erano nomi diversi da Cornus. Forse è tempo, per quanto riguarda i film di guerra, che il cinema, la sua storia, racconti anche Cornus e quanto, come realtà e finzione, gli appartiene. Perché anche questa guerra dai più dimenticata, da molti e moltissimi sconosciuta, è appieno nello spirito di *Domani nella battaglia pensa a me.* Non si può essere contro la guerra se non se ne se ne tramanda la memoria. La conoscenza, a volte è giusto che si metta contro l'oblio. A questo serve il cinema di guerra: conoscere, e vedere gli orrori per evitare che si ripetano.

Natalino Piras

Cinema e terremoto

Collegamento tra il terremoto di Messina del 28 dicembre 1908 (di cui ricorre il 111.mo anniversario) e il cinema, attraverso un curioso episodio (*L'avvisatore del terremoto*) raccontato dal giornalista Vincenzo De Fichy, i filmati "dal vero" girati sulle rovine della città e i film a soggetto, da tale tragico evento ispirati, tra cui *L'Orfanella di Messina*, l'unico giunto fino a noi

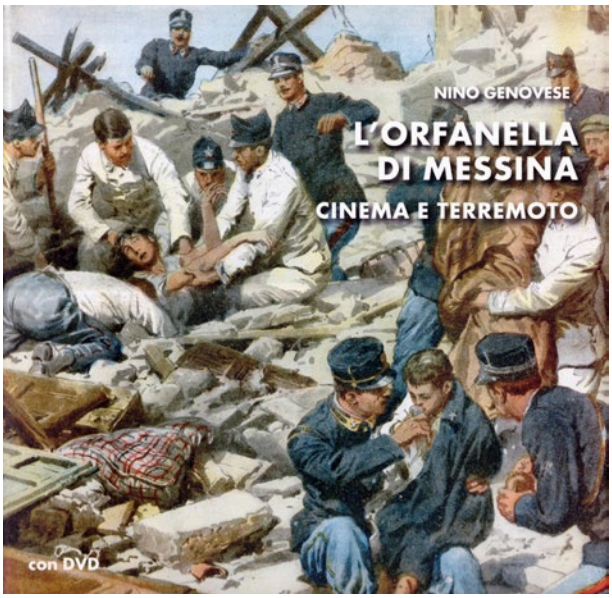
«Dove sull'acque viola
era Messina, tra fili spezzati
e macerie tu vai lungo binari
e scambi col tuo berretto di gallo
isolano. Il terremoto ribolle
da due giorni, è dicembre d'uragani
e mare avvelenato».
(Salvatore Quasimodo, Al padre)

Nino Genovese

Il 28 dicembre è una data che - per una strana e singolare coincidenza - accomuna due eventi, tra di loro diversi e lontani nel tempo: uno molto gioioso, foriero di sviluppi tali da improntare di sé la civiltà del Ventesimo secolo e da coinvolgere tutto il mondo; l'altro, estremamente tragico, che unì nel dolore due città, la cui eco fu, ugualmente, vastissima. Stiamo parlando del tremendo terremoto del 28 dicembre 1908, che rase al suolo Messina e Reggio Calabria (e rispettivi territori), causando complessivamente più di centomila vittime (la cifra è indicativa, approssimativa); e dell'avvento del cinema, il cui atto «ufficiale» di nascita si fa risalire al 28 dicembre 1895 (data della prima proiezione pubblica a pagamento, avvenuta a Parigi, ad opera dei fratelli Lumière). Ma, a parte la curiosa coincidenza della data (sia pure di anni diversi), cosa può unire tra di loro questi due eventi? Dato che stiamo parlando di cinema, saliamo, con l'immaginazione, su una «macchina del tempo», divenuta, poi l'assoluta protagonista di tanti film spettacolari. Sul «quadro» elettronico dei comandi, «digitiamo» queste coordinate: Messina, 27 dicembre 1908. Ed eccoci, come d'incanto, a respirare l'aria particolare di una lontanissima giornata di festa (è domenica), il cui clima gioioso è accresciuto dalle luci, dai profumi, sapori, odori della festa più bella dell'anno: gli zampognari, il suono delle *ciaramedde* che si diffonde nell'aria frizzante, il presepe, le case e le strade affollate di gente, il gioco della tombola, le *zippole* e i *pidoni* della bottega di Mastr'Antonino in via Santa Caterina dei Bottegai, la gioia per l'arrivo dei parenti venuti da lontano a trascorrere le vacanze in famiglia, i sogni, le speranze di tanta gente, l'attesa elettrizzante del nuovo anno, di cui sarebbero stati moltissimi a non vedere la luce. Se molti sanno sicuramente che, quel giorno, al Teatro Vittorio Emanuele, era in «cartellone» l'*Aida*, fino a poco tempo fa non si conoscevano né i nomi né l'ubicazione dei cinematografi, che siamo riusciti a "recuperare" attraverso lo spoglio sistematico di polverosi e ingialliti giornali d'epoca. Eppure, ve ne erano tanti: almeno sei-sette! In uno di questi locali, il Cinematografo Iris (che si trovava in via S. Maria La Stella, «scesa dell'Annunziata»), durante le festività natalizie (e fino al 27 dicembre 1908, cioè fino all'immediata vigilia del terremoto) si proiettava (fatale coincidenza o ironia della sorte?) un film comico, dal titolo e dal contenuto curiosamente e stranamente profetici: *L'avvisatore de terremoto*, prodotto dall'Itala Film di Torino (da considerarsi irrimediabilmente perduto). Secondo la testimonianza del valente giornalista messinese Vincenzo De Fichy, in un articolo pubblicato il 27 dicembre 1958 sul «Don Giovanni» (un settimanale da lui fondato e diretto), il locale in cui si proiettava tale film sarebbe stato la Sala Italia, che si trovava in via San Camillo, di fronte al Palazzo delle Poste (ubicato, a sua volta, al piano terra del monumentale Palazzo della Borsa, che sorgeva dove oggi si trova Palazzo Zanca); ma una preziosa fotografia dell'epoca, riproducente il programma e pubblicata nel «Secolo XIX» dell'ottobre 1909, dimostra che si tratta proprio dell'Iris (a meno di una sempre possibile, anzi probabile, proiezione del film in contemporanea fra l'Iris e l'Italia). Comunque sia, Vincenzo De Fichy, nell'articolo sopra citato, rievocando la sua drammatica esperienza, racconta in modo particolareggiato la trama del film a cui assistette proprio quella tragica sera, con degli zii ospiti per le feste: si trattava di un tale che aveva inventato una specie di macchina munita di aggeggi stranamente somiglianti a dei campanelli, i quali avrebbero dovuto trillare molto tempo prima del verificarsi del terremoto, annunziandone l'arrivo. Ed ecco che l'inventore «saltellante, dinamico, baffuto», «una specie di Tino Scotti in mutandoni lunghi», saltava giù dal letto ogni qualvolta sentiva trillare un campanello; ma si trattava ora del lattaio che suonava alla porta, ora del postino, oppure dell'uomo della spazzatura. Quando, una volta, l'aggeggio cominciò a suonare ininterrottamente, il terremoto non venne, perché si era trattato, evidentemente, di un falso contatto; motivo per cui l'inventore si convinse di avere creato un oggetto inutile. Esso, però, funzionò sul serio, ma «l'uomo dei baffi questa volta non gli diede retta», continuando a dormire. «Invece il terremoto venne e il poveraccio riuscì a salvarsi in mezzo alla completa rovina, per puro miracolo», anche se non riuscì più a trovare il suo marchingegno. «Non so perché - osserva ancora De Fichy - per tutta la serata, tra un commento e l'altro sul film, ero portato a pensare a quello strano aggeggio: *L'avvisatore del terremoto* mi accompagnò persino a scapito del dormiveglia, in attesa del sonno, prima che avessi chiuso gli occhi su una città che non avrei mai più rivisto». E così il giovanissimo, futuro giornalista si addormentò, con la visione dello sfacelo, dei crolli, dell'urlo sordo e cupo del terremoto che squassava le viscere della terra, che faceva crollare i palazzi come se fossero di cartapesta, che travolgeva il povero inventore e il suo

segue a pag. successiva

L'avvisatore del terremoto. Cinema-IRIS



L'orfanella di-Messina. Copertina del libro di Nino Genovese

segue da pag. precedente

avvisatore, prima di essere svegliato dalla tragica constatazione che le sue paure – quasi per effetto di uno strano, beffardo sortilegio – si erano materializzate come d'incanto e che egli si trovava non in un incubo determinato dalla visione di un film, dal quale avrebbe potuto svegliarsi di soprassalto per farlo sparire, quanto realmente, concretamente in mezzo al «boato che aumentava di intensità», al «tremore della terra», al «concerto degli scricchiolii delle travi che si staccavano dai muri», alla «danza macabra dei mobili», alle «grida disperate degli esseri viventi», alla «biancastra, soffocante», immane nuvola di polvere, che avvolgeva ogni cosa. E come il nostro ragazzino, chissà quanti altri messinesi si addormentarono, quella sera, sotto l'influsso del film cui avevano assistito, le cui immagini – nonostante fosse una "comica" – avevano ridestato, anche a livello inconscio, paure ataviche, ancestrali (il terrore del «tremuoto», insomma, che – per tragica, fatale coincidenza o ironia della sorte – sarebbe arrivato proprio quella notte), dando corpo, in tal modo, ad una delle principali caratteristiche che, *in nuce*, anche il cinema dei primi tempi possedeva: la profonda carica suggestiva, la capacità di procurare grandi emozioni. «*Dove sull'acque viola / era Messina, tra fili spezzati / e macerie tu vai lungo binari / e scambi col tuo berretto di gallo / isolano. Il terremoto ribolle / da due giorni, è dicembre d'uragani / e mare avvelenato*». Così recitano alcuni versi di Salvatore Quasimodo, tratti dalla poesia dedicata *Al padre*, che il poeta ricorda nel momento in cui si trovava a Messina, in qualità di capostazione, subito dopo il terremoto del 28 dicembre 1908. «Novecentootto, anno rotondo e pacioso, epoca in cui la Sicilia se ne stava accovacciata come un cane ai piedi della Penisola e nessuno ne sapeva nulla», scrive Rodolfo De Mattei (in *Isola segreta*, Mondadori, Verona 1942); ma la livida alba di quel giorno ormai lontano salutò una Messina gonfia di dolore e di disperazione, posandosi su un paesaggio tragicamente desolato e decomposto, su una città che era divenuta, d'un sol colpo, una piramide di cocci, di rovine, in mezzo a cui erano rimaste sepolte non si sa bene quante migliaia di persone, mentre i pochi superstiti - quasi larve evanescenti, ectoplasmi sputati dalle tenebre della morte alla luce incerta di una nuova vita - si aggiravano, spauriti ed inebetiti, in mezzo alle macerie ancora fumanti, in mezzo ai simulacri di quelli che erano stati gli edifici pubblici, i monumenti, le chiese, le case. «I pesci e i piroscafi dello Stretto - scrive ancora De Mattei - erano ribaltati a pancia in aria, la Madonna della Lettera non aveva fatto in tempo a intromettersi». Appena poco più di cento anni prima, nel 1787, Goethe era passato dagli stessi luoghi, in mezzo a rovine altrettanto grandi, causate e lasciate dal terremoto dei 1783. «Ora, dai rottami escivano fantolini che la Regina Elena si toglieva in braccio, dita inanellate, pezzi di specchiere e visi stralunati» (R. De Mattei), ed ancora mobili, argenterie e gioielli, che gli "sciacalli", dediti alle ruberie, si buttavano a frotte a depredare, prime di cadere anch'essi tra le macerie, al crepitio delle fucilate del generale Mazza. Certo, questo tragico avvenimento ha segnato la vita e la storia di Messina, influenzandola, condizionandola, costituendo un elemento che - oltre a far parte integrante della memoria collettiva - pesa ancora come una cappa sulla realtà odierna. Ma cosa ha a che vedere con il cinema? Apparentemente nulla: ma, in realtà, non è così!.Infatti, il disastroso evento - la cui eco, ben presto si sarebbe diffusa in tutto il mondo - attirò sulla sventurata città l'attenzione e l'interesse di curiosi, giornalisti, *reporter*, fotografi ed anche di quella ancora poco nota, ma già esistente, genìa di nuovi personaggi, i cineoperatori, che se ne andavano in giro con sulle spalle una strana macchinetta a manovella montata sul treppiedi («quel ragno nero sul treppiedi», la chiama Luigi Pirandello), prefiggendosi di documentare visivamente ciò che accadeva nel mondo. Tutte le principali Case di produzione cinematografica italiane, l'Ambrosio e l'Itala di Torino, la Cines di Roma, la Comerio e la Adolfo Croce & C. di Milano, realizzarono dei veri e propri *réportages* sul disastro, purtroppo andati perduti quasi totalmente, ed anche molte Case straniere - tra cui l'americana Vitagraph, la francese Pathé, la Klein-Gaumont, la Lubin - mandarono i loro operatori sui luoghi del cataclisma. Anzi, le storie del cinema, fino a qualche tempo fa, nell'occuparsi - sia pure *en passant* - delle origini del cinema in Sicilia, dicevano che esso aveva avuto inizio proprio con i documentari e con i film girati subito dopo il tragico sisma, mentre, per tutto il periodo precedente (1895-1908) non esisteva niente, come se il territorio siciliano fosse stato *tabula-rasa*, come se il cinema non vi avesse fatto alcuna apparizione: abbiamo avuto modo di provare, per Messina (ma il discorso vale anche per Palermo, Catania ed altri centri), che, in realtà, non è così. Ma è innegabilmente evidente ed importante la "cassa di risonanza" costituita dai giornali, dalle fotografie ed anche dal cinema. Così, ad esempio, quando i film sul terremoto arrivano nelle sale cinematografiche italiane, si organizzano proiezioni di beneficenza, si fanno collette per i sinistrati superstiti; ed è la prima volta che in Italia il cinema serve ad amplificare l'eco di un disastro, coinvolgendo - con documentazioni agghiaccianti – l'attenzione di larghi strati di spettatori, in tutto il Paese, contribuendo - nel contempo - a sensibilizzarli sul problema della ricostruzione e della solidarietà. Ed è anche la prima volta che in Italia si pensa di utilizzare i filmati girati dal vivo, quindi di pura cronaca e di grande attualità, come sfondo di vicende romanzate, in film a soggetto. Infatti, ben due film - *Dalla pietà all'amore (Il disastro di Messina)* di Luca Comerio e *L'Orfanella di Messina* dell'Ambrosio - prendono direttamente spunto dal terremoto di Messina e mescolano realtà e fantasia, innestando - sul tessuto autentico del disastroso evento - storie di fantasia, inventate, ma con quell'avvenimento doloroso strettamente connesse. Per spiegare meglio il significato di questa particolare, inusuale ed originale *commixtio*, possiamo accennare alla trama dei due film che più presentano queste particolari caratteristiche: *Dalla pietà all'amore*, girato da Luca Comerio all'inizio del 1909, ricostruiva la tragica storia di una famiglia (il padre, la madre e una bimba), sullo sfondo delle rovine del disastro, di cui - a quanto pare - mostrava immagini tra le più realistiche. Ancora più significativo il film prodotto dalla Casa cinematografica Ambrosio di Torino, *L'orfanella di Messina*, (lunghezza di 188 metri, vale a dire circa 10', con fotografia di Giovanni Vitrotti, mentre non si conosce il nome del regista), che - oltretutto - risulta emblematico del modo in cui i realizzatori di questo genere di opere affrontavano il rapporto tra realtà e fantasia; la trama, infatti, è incentrata sulla storia di due genitori che, a causa di una malattia, perdono la loro bambina. La figlia morta riappare loro in casa, in sogno, in sovrimpressione, mostrando agli afflitti genitori una scena del terremoto di Messina con il salvataggio dalle macerie di una bambina. Sconvolti e, nel contempo, commossi dalla visione, i due sposi si recano in un Orfanatrofio e adottano una bambina, per colmare il vuoto lasciato dalla figlia morta. Se il film *Dalla pietà all'amore* è da considerarsi perduto, *L'orfanella di Messina*, invece, è stato ritrovato alcuni anni fa, in una copia su pellicola al nitrato, presso la «Stiftung Deutsche Kinemateken» di Berlino: ne ho fatto oggetto di trattazione in un libro pubblicato dalla DAF di Giuseppe Ministeri, in occasione del centenario del terremoto, dal titolo *L'Orfanella di Messina - Cinema e terremoto* (con Prefazioni di Aldo Bernardini e Livio Jacob), contenente il DVD del film, con le didascalie tradotte in italiano e le musiche di accompagnamento composte appositamente ed aggiunte da Giovanni Renzo. Questo film è come un lampo, come un drammatico *flash* che ci riporta indietro nel tempo, a un tragico avvenimento mai completamente rimosso dalla memoria e dall'immaginario collettivo della gente, che – unendosi idealmente alle altre drammatiche sequenze "dal vero" girate sulle rovine – colpisce la nostra immaginazione e illumina le nostre coscienze, facendoci emozionare e – nel contempo – invitandoci a riflettere. Ancora una volta per non dimenticare!

"L'orfanella di Messina" (1909) cortometraggio muto italiano d Giovanni Vitrotti.

Nino Genovese

Michael Powell: un maestro visionario, tra razionalità ed esotismo

Giovanni Ottone

L'inglese Michael Powell (1905 - 1990) è stato un regista geniale, originale e libero da vincoli di sorta, uno dei migliori narratori della storia del cinema. La raffinata ricchezza compositiva dei suoi film nasce in gran parte da una piena adesione al flusso delle suggestioni visive, ben coadiuvata dalle doti narrative del suo collaboratore Emeric Pressburger, lo sceneggiatore che viene associato alla regia nel felice periodo di lavoro in comune dal 1940 al 1957. È stato una figura bizzarra nel panorama del cinema inglese, un grande romantico che elabora visioni di follia emozionale. È riuscito a trasmettere il sentimento tragico della solitudine e della differenza in virtù di una profondissima capacità di riferimento simbolico, attraverso la rappresentazione melodrammatica di anime e comportamenti e il virtuosismo nella fusione di immagini a colori. In Powell si nota la massimizzazione del piacere dello sguardo in equilibrio con una studiatissima elaborazione narrativa. Per altro il suo cinema appare ben più complesso in quanto stimola, spesso a livello istintivo e di suggestione, attraverso particolari minimi, molte altre possibili linee di sviluppo e di lettura rispetto alla consequenzialità logica della direttrice principale. Alla radice di questa constatazione sta il fatto che la sua ispirazione e i suoi film vivono la contrapposizione di coppie di valori contrastanti, da un lato un certo conservatorismo vagamente nostalgico e dall'altro, all'estremo opposto, una strana irrazionalità. All'origine di queste antinomie vi è forse proprio l'atteggiamento verso la narrazione cinematografica: la perfetta consapevolezza che dalla magia delle immagini nasce la razionalità della forma definitiva del racconto. In sostanza, Powell, per creare, vive prioritariamente lo stadio dello spettatore affascinato. Spesso stroncato dai critici inglesi che, negli anni '40 e '50 lo consideravano un eccentrico maligno, la sua riabilitazione artistica iniziò alla fine degli anni '70 e oggi vanta grandi estimatori tra cui anche Martin Scorsese. Powell collega tutta la propria poetica cinematografica alla antinomia interna alla cultura inglese che, in estrema sintesi, è sospesa tra razionalità concreta e fascinazione nei confronti di forme magiche ancestrali e dell'esotismo mistico, senza tentare di mediare tra i due estremi contrastanti per giungere a una rappresentazione in qualche maniera accattivante e / o risolutoria. Nel suo universo non c'è soluzione di continuità tra magia e razionalità, così come non c'è tra immaginazione e realtà, se mai queste si fondono senza annullarsi, ma finalizzandosi l'una nell'altra. L'assenza di una mediazione culturalmente e socialmente soddisfacente è alla base dell'aspetto disturbante dei suoi film. In effetti fu disapprovato da molti suoi connazionali perché, ad esempio, dopo aver diretto vari film patriottici che esaltano le tradizionali virtù inglesi della flemma e del coraggio, mostrò il lato ribelle e delirante del carattere britannico. E ancora, si deve notare che Powell mostra una stupefacente capacità di far emergere la verità discordante che si cela sempre al di sotto dei clichés del cinema narrativo. C'è sempre un alter ego, un freak, un mostro che, attirandoci impercettibilmente dalla sua parte, mette in gioco la linearità del racconto. Powell, che ha un debole per gli shock ottici, tenta di addobbare il melodramma attraverso lo stile visivo, piuttosto che di ripensare il dramma. Nei suoi film vi è un'urgenza romantica da cui deriva un'apparenza diversa (ad esempio la natura non è solo una successione di immagini ispiratrici, ma anche un vortice di sangue e di morte) e che coesiste con la quotidianità e con uno humour solo vagamente accennato. Tra i temi ricorrenti vi sono il conservatorismo politico, la vita militare di carriera e il mondo del balletto. In conclusione il suo problema principale come artista è stato quello di trovare un equilibrio tra i due estremi del romanticismo e del realismo. Nella concezione di Powell i due aspetti rimangono difettosi e, in qualche maniera, non convincenti e conducono a un terzo fattore critico incombente, una visione a volte sommaria delle emozioni umane. Il suo stile si basa su una visionarietà dispiegata e "scientifica", raggiunta attraverso il culto del tecnicismo. La tecnica non è puro spreco spettacolare, ma è essa stessa parte del binomio contraddittorio che informa tutta la sua opera. Le invenzioni, i complicati giochi di attrezzistica scenica e di rimescolamento della velocità dei fotogrammi, le sovraimpressioni, i "glass-shot", le alchimie di colori, realizzabili solo per mezzo della razionalità chimica e meccanica, nascono dall'urgenza di materializzare un sogno. Il suo imperativo è il seguente: spezzettare la propria fantasia per poterla materializzare. La tecnica è quindi strumento indispensabile della magia, chiude in sé stessa il diabolico e il logico e concretizza l'astrazione più folle. I suoi esperimenti a livello di scenografia e di effetti speciali, nel corso degli anni '40, rimossero molte barriere nel linguaggio cinematografico inglese. Successivamente negli anni dell'immediato dopoguerra avviò un tentativo di rivoluzionare i metodi delle riprese in studio, attraverso l'esplorazione di effetti ottici, scenari immobili e altre ingegnose invenzioni tese a rendere più rapida ed agile la lavorazione. Sono soprattutto queste le tecniche che utilizzò nella realizzazione dei film - balletto. La nota tendenza a variare la velocità della ripresa da inquadratura a inquadratura conferisce alle sue opere una vivace scansione emotiva, di tipo quasi subliminale. In alcuni film l'esattezza millimetrica della composizione racchiude all'interno della stessa inquadratura informazioni realistiche e simboliche. Tuttavia, nonostante, secondo alcuni critici, gli siano imputabili "deliri" gotici, propensioni kitsch e nostalgie cavalleresche non si potrà mai accusare Powell di essere morboso quando manifesta i suddetti eccessi. Bisogna quindi riconoscere che siamo di fronte a un autore esibizionista, che tuttavia non si nasconde. È sempre esplicito e pare francamente cosciente e divertito rispetto al proprio stile e freddamente concentrato nel manifestare la lucida e calcolata tendenza visionaria. Infine giova ricordare che Powell è stato l'unico regista inglese che, nel corso degli anni '40 e '50, ha lavorato costantemente con gli stessi attori: Conrad Veidt, David Niven, Deborah Kerr, Anton Walbrook, Moira Shearer, Roger Livesey, Eric Portman, Marius Goring e Ludmila Tcherina. Michael Powell manifestò fin dalla gioventù una passione compulsiva per il cinema. Dopo gli studi al Dulwich College, ebbe l'occasione di lavorare nei "Ciné Studios" di Nice con l'équipe del famoso regista di Hollywood, Rex Ingram, che aveva stabilito in quella sede la propria base produttiva. Tornato a Londra, conseguì varie occupazioni a Elstree come fotografo di scena, montatore e sceneggiatore. Nel 1931 diresse il suo primo film muto, *Two Crowded Hours*, un mediometraggio poliziesco. Nei successivi cinque anni diresse altri 23 films a soggetto, tutti "quota quickies", cioè a basso costo e di veloce lavorazione, grazie ad incentivi economici statali. Iniziò quindi una felice collaborazione con il produttore esule ungherese Alexander Korda che aveva notato ed apprezzato la sua regia di *The Edge of the World* (1937), girato nella

Michael Powel (1905 - 1990)

"Two Crowded Hours" (1931) di Michael Powell

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sperduta isola di Foula ed ispirato all'evacuazione di St. Kilda. Dal 1940 inizia la collaborazione fissa con un altro esule ungherese, Emeric Pressburger, che si concretizza ulteriormente nel 1943 quando, insieme, fondano la loro compagnia di produzione "The Archers" ed inaugurano la formula artistica che compare nei credits dei loro films: "scritto, prodotto e diretto da Michael Powell ed Emeric Pressburger". Il loro sodalizio durerà 15 anni e 14 films. Rimasto solo, Powell dirige un film, *Peeping Tom* (1960), considerato scandaloso e malvagio e stroncato dai critici e dal pubblico benpensante inglese. In seguito dirige un paio di film ambientati in Australia, un Paese che ha scoperto e che ha amato molto. A partire dagli anni '70, grazie alla rielaborazione della sua opera, collabora come consulente artistico con Francis Coppola e con Martin Scorsese, dedicandosi anche all'insegnamento. Commentiamo quindi alcune delle opere più significative di Michael Powell. Tra i film realizzati durante gli anni '30 ne citiamo alcuni. *Rynox* (1931), che è uno dei cinque "quota quickies" realizzati nel 1931, è un thriller muto efficace ed originale. Stewart Rome interpreta il doppio ruolo di Benedik, un ricco uomo d'affari, e di Boswell Marsh, un misterioso gentiluomo che minaccia il magnate. Benedik viene trovato assassinato, ma dalle indagini risulta che egli stesso aveva inventato e interpretato il ruolo di Marsh per scomparire dopo aver incassato il premio in denaro dell'assicurazione sulla vita che aveva stipulato. Assassini, furti, ricatti e coincidenze sono gli ingredienti dei film realizzati in quegli anni. Si ritrovano tutti nella complicata e gustosa trama di *Her Last Affair* (1935). Costruito con un'impostazione teatrale, è un altro thriller, ricco di humor, che racconta la storia di un ricatto e di un presunto tradimento, mettendo alla berlina la falsa morale inglese. *The Edge of the World* (1937) è invece il primo film realmente personale di Powell e denota uno speciale sguardo documentaristico. Si tratta di un'audace combinazione di realismo e di melodramma che anticipa la visione fatalistica dei film prodotti dalla suddetta casa di produzione "The Archers". Al centro vi è la natura splendida e orribile di un'isola dell'arcipelago delle Ebridi dove due famiglie si confrontano sulla decisione di abbandonare o meno quel lembo di terra isolatissimo. Dal 1939 Powell inizia la collaborazione con Pressburger. *The Spy in Black* (1939) è un thriller ambientato nel 1917, all'epoca della Prima Guerra Mondiale, in cui si confrontano il senso del dovere e l'inganno, tutto giocato sull'ambiguità drammatica. Nel film lo stimolo reciproco dei due autori produsse un film permeato da una tensione affatto convenzionale e ricco di immagini memorabili: l'aspetto minaccioso del sottomarino; le scene notturne sull'isola dell'arcipelago delle Orcadi; la presenza imponente del protagonista, l'ufficiale di marina tedesco sempre vestito in nero, interpretato da Conrad Veidt. In *Contraband* (1940) il protagonista è ancora Veidt, un capitano danese approdato con la propria nave commerciale nel porto di Londra e deciso a smascherare una rete di spie tedesche nascosta in città. In un thriller ricco di immagini e atmosfere ispirate all'espressionismo tedesco di Fritz Lang, trovano posto i toni da commedia, il gusto per le tecniche del travestimento, mentre gli incidenti drammatici sono esagerati al fine di stemperare le sensazioni di costante minaccia occulta. Dopo alcuni altri film polizieschi, che denotano una propensione per il sentimento patriottico, e l'esperienza della partecipazione alla direzione della fiaba spettacolare e coloratissima *The Thief of Bagdad* (1940), si manifestò la vera svolta espressiva di Powell e Pressburger. *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943) pone nuovamente al centro il tema bellico, ma non è un "film di guerra". Piuttosto offre un panorama storico e mostra un grande intuito nell'uso dei trucchi ottici che conferiscono una dimensione ingigantita agli ambienti ricreati in studio. Al centro si agita, quietamente, una battaglia tra emozioni contrapposte che può condurre a una saggia sintesi o a una netta vittoria o a una sconfitta. È un motivo ricorrente nella filmografia di Powell, quello delle contrapposizioni emotive varianti dello stesso archetipo: il contrasto tra l'inibizione puritana e la libertà di spirito ovvero l'attrazione verso l'insorgenza di bisogni e di desideri individuali, in contrasto con le norme sociali, anche con effetti autodistruttivi. *I Know Where I'm Going* (1945) è la storia di una giovane donna (Wendy Hiller) che è personificazione della sicurezza in sé e del senso comune inglesi. La protagonista si reca in un'isola scozzese per la celebrazione del matrimonio con un ricco uomo d'affari, ma, incontra un brusco e scettico signorotto decaduto e impoverito e se ne innamora. Nella scena centrale e decisiva del film, quella della tempesta, si nota lo scontro tra l'individualismo romantico e l'eredità tenacemente puritana del carattere e delle abitudini inglesi. In *A Matter of Life and Death* (1946) due uomini si fronteggiano per l'amore della stessa donna, ma l'intensità del rapporto reciproco è tale che tra loro non nasce una vera gelosia. Vi è, al contrario, una specie di soluzione "magica": uno dei due uomini muore, cosicché l'altro può sposare la donna. Per altro ma muore solo nel momento in cui ottiene da parte del tribunale celeste la salvezza del proprio

"The Edge of the World" (1937) di

"Peeping Tom" - L'occhio che uccide (1960) di Michael Powell

"Rynox" (1931) di Michael Powell

"The Spy in Black" (1939) di Michael Powell

Michael Powell & Emeric Pressburger

"I Know Where I'm Going" (1945) di Michael Powell e Emeric Pressburger

"A Matter of Life and Death" (1946) di Michael Powell e Emeric Pressburger

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

amico a cui è permessa una proroga di vita in questo mondo per poter essere felice. Alla fine degli anni '40 vengono realizzati i film che se-

"Black Narcissus" - Narciso nero (1947) di Michael Powell ed Emeric Pressburger

gnano il trionfo del pittoricismo e dell'espressionismo nel cinema di Powell, sorretto dalla magistrale fotografia di Jack Cardiff e di Christopher Challis. Ne analizziamo alcuni. *Black Narcissus* (1947) racconta la storia di un gruppo di suore inglesi che, rinchiuse in un convento sulle montagne dell'Himalaya, tentano di allontanare tentazioni di ogni genere. La scelta di girare il film interamente in studio (con le location naturali magnificamente ricreate dal designer Alfred Junge) contribuisce a dare alla storia, la cui intensità sarebbe stata indebolita da footage "esotici", la giusta atmosfera claustrofobica e soffocante. Il luogo dell'azione, un palazzotto offerto da un governante locale che funge da convento, clinica e scuola infantile, è infatti appollaiato su un picco montano quasi impossibile (frutto di un "glass-shot") e lo scenario diventa una metafora delle oscillazioni della fede religiosa. Le suore che vi abitano, tormentate da impulsi e desideri repressi, sembrano vivere in un perenne stato di vertigine. E, come accade in tutti gli stati allucinatori determinati dall'inedia, la sovreccitazione alla sola idea del sesso porta costantemente le suore al limite del precipizio emotivo. Nel tripudio luccicante del technicolor si manifestano: l'esotismo indiano (Sabu, uno splendido principe indiano), la

"The red shoes" (1948) di Michael Powell e Emeric Pressburger

perdita della fede religiosa (Kathleen Byron, la suora tormentata), il sesso (David Farrar, il funzionario inglese che eccita le suore) e la follia (ancora Kathleen Byron che, respinta da Farrar, tenta di ammazzare Deborah Kerr, la superiora, e poi cade nell'abisso). *The red shoes* (1948) è un film in cui non mancano gli stereotipi e il sentimentalismo, ma è il primo film sul balletto che incarna lo spirito di questa arte. Il lirismo cromatico, l'innovazione stilistica (in questo caso il "colour palette") e la raffinatezza dell'estremizzazione kitsch in confezione di lusso sono ben funzionali all'atmosfera tragica, potente ed ossessiva. Si nota che, a livello "morale", gli autori non prendono una posizione esplicita. Nella storia, che è una gara, tra un demoniaco impresario di balletto e uno struggente compositore, per ottenere le attenzioni di una ballerina, allieva prediletta e star redditizia di uno e moglie dell'altro, le parti sono distribuite in modo abbastanza imparziale. Vicky Page (Moira Shea-

"The tales of Hoffman" (1951) di Michael Powell e Emeric Pressburger

rer) di fronte al dilemma, beatitudine coniugale o realizzazione artistica, non sa, o può, scegliere e, quindi, ci riserva la tragica sorpresa del suicidio. Ma al di là di tutto, resta la formidabile stilizzazione di due elementi del film: il realismo fantastico del suo schema narrativo e la fantasia realista dei suoi episodi onirici e dei numeri di danza. *The tales of Hoffman* (1951), ispirato all'operetta di Offenbach, la riproduce fedelmente attraverso i balletti, la scenografia e le azioni secondarie, ricercando, per di più, uno stile visivo con totale disdegno della plausibilità. Il film mescola molti dei luoghi comuni del romanticismo del XIX secolo, è ricco di parossismi cromatici ed è più riuscito a livello fotografico che scenografico. Tuttavia è uno stupefacente "classico" della storia del cinema, quantunque sia di dubbio gusto. *Peeping Tom* (1960), sicuramente uno dei suoi capolavori, è una vera sorpresa, frutto del talento di Powell. Tuttavia fu stroncato dai critici inglesi dell'epoca che lo considerarono la sua opera più disgustosa. È la storia di un giovane operatore, Mark Lewis (Carl Boehm), che pugnala a morte varie donne con una lama nascosta in una gamba del treppiede della sua cinepresa, mentre riprende la loro espressione terrorizzata. La sua arte è resa più raffinata da uno specchio spezzato in cima alla macchina da presa, che ritrae le vittime che quindi, nel momento della repentina ferita letale, possono vedere il loro terrore rappresentato nella loro fisionomia urlante. Il film non sembra affatto un polard o un noir. Gli omicidi commessi dal protagonista sono senza scopo così come la presunta opera artistica che ne ricava filmando le vittime. Lewis è uno spettatore appassionato che raggiunge il punto di crisi dell'urgenza di essere visto: è la sola strada per affermare la propria esistenza e la propria personalità. All'interno del meccanismo del melodramma vi è l'osservazione di un processo di realizzazione distruttiva. Essendo ben più fantasioso della polizia, l'assassino pianifica il proprio intrappolamento, lo organizza e lo dirige e poi si suicida in un atto estatico perché non vuole essere toccato da nessun altro. È un'opera intricata, squilibrata, cupa, ingannevole, ma anche pietosa, in sostanza è un horror film. Il tema voyeuristico è declinato con infinite variazioni: gli spettatori, guardano lui, il protagonista assassino, il quale guarda lei, la vittima, che guarda la propria espressione riflessa nello specchio. Il film stimola le risposte conflittuali del pubblico, continuamente in bilico tra la censura morale e l'adesione emotiva. È veramente la quintessenza del cinema di Powell: contemporaneamente inquietante e compassionevole, ironico e coinvolgente, comico e tragico. Ricordiamo infine i due film girati in Australia. *They're a Weird Mob* (1966) è una commedia, apparentemente senza pretese, sugli immigranti italiani in Australia. Il protagonista, impersonato da Walter Chiari, è costretto a svolgere i lavori più umili e disparati. La sottigliezza sta nel fatto che Powell sembra riferirsi all'immagine che gli australiani hanno degli immigrati recenti di lingua non inglese mentre in realtà sono gli australiani ad essere rappresentati come personaggi semplici, bizzarri e disarmanti. *Age of Consent* (1969) racconta la vicenda di Brod Morahan (James Mason), un pittore di successo che ritorna nella nativa Australia e si stabilisce in un luogo isolato della costa presso Brisbane. L'incontro con Cora (Helen Mirren), giovane donna dall'innocente sensualità, lo sconcerta, ma infine risveglia in lui una nuova ispirazione e un nuovo entusiasmo. Ancora una volta il tema è l'eterno conflitto tra l'arte e la vita, trattato tuttavia con una visione più ottimistica.

"They're a Weird Mob" - Sono strana gente (1966) di Michael Powell

"Age of Consent" - L'età del consenso (1969) di Michael Powell

Giovanni Ottone

Il segreto della miniera (2017) di Hanna Antonina Wojcik Slak

Andrea Fabriziani

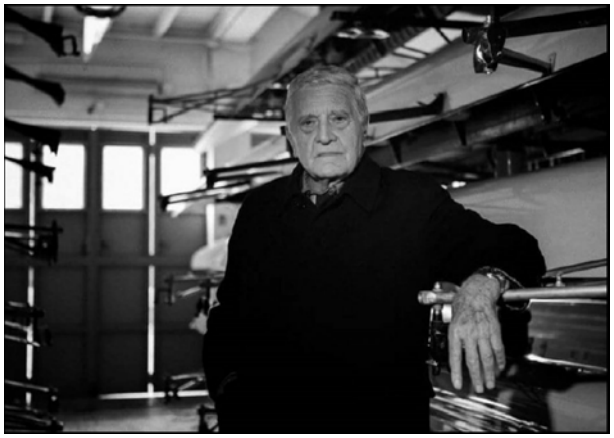
L'Eterno ritorno, teorizzato da Friedrich Nietzsche nel suo *Così parlò Zarathustra*, può suonare apparentemente fuori luogo in questa sede. Eppure l'anima de *Il segreto della miniera*, film sloveno proposto per la selezione agli Oscar del 2017 e solo in questo periodo distribuito in Italia da Cineclub Internazionale Distribuzione, ha non pochi punti di contatto con il pensiero nietzschiano. Realizzare che la nostra esistenza quotidiana sia inserita in un ciclo continuo che ripropone il passato nel presente, porta con sé l'angoscia di dover assistere inevitabilmente ad eventi o dinamiche già verificatesi. La volontà, lo slancio individuale davvero rivoluzionario, è quello quindi di rompere il cerchio. Nel film diretto dalla regista Hanna Antonina Wojcik-Slak e tratto dalla storia del minatore sloveno di origine bosniaca Mehmedalija Ali, Alija (interpretato da Leon Lucev) è sfuggito al massacro di Srebrenica del 1995 ed è emigrato da ragazzo in Slovenia, lasciando nel suo villaggio d'origine sua sorella Mirsada, per poi non rivederla mai più. Nel momento dell'ultimo saluto, lei gli dona un ricordo di sé e delle sue origini: la sagoma della sua mano su un foglio di carta. Un piccolo oggetto simbolico, carico di significati e di valore emotivo, tipico di un cinema fatto di piccole cose, di storie semplici ma necessarie. Quelle che vale la pena di raccontare. Anni dopo, nel 2009, con il protagonista ormai adulto, quel ricordo lo ritroviamo ancora intatto e vivido. In piena crisi economica, Alija e i suoi colleghi lottano per mantenere il proprio lavoro, per la propria dignità e quindi per la propria vita. In un'atmosfera fra il rigoroso realismo documentale e l'idea del socialismo solidale dei film di Loach, il nostro eroe reticente, un pacifico persistente, vive la sua vita fra il lavoro e gli affetti familiari. Un figlio appassionato di sport, una moglie casalinga amorevole, una figlia impegnata nel sociale, dal carattere duro e ostinato. È improvvisamente messo al muro dalla crisi e da un'azienda mineraria che, personificata da un giovane ed egoista dirigente in giacca e cravatta, lo spinge a rinunciare alle ferie con la famiglia per redigere un rapporto su una miniera chiusa fin dal secondo dopoguerra. Pena il licenziamento. Nessun aiuto, deve svolgere il lavoro da solo in quanto operaio più esperto del suo settore, capace di chiudere la questione in pochi giorni. Al massimo, il giovane dirigente gli concede di essere accompagnato da Tom, stagista adolescente che l'azienda non deve preoccuparsi di pagare. Esaminando la miniera di carbone, Alija e il ragazzo scoprono un segreto celato dalla comunità e dall'azienda per decine di anni: nascosta nei cunicoli di pietra si trova in realtà una fossa comune che raccoglie una quantità innumerevole di salme. Il dirigente in doppio petto ha inviato Alija a svolgere il lavoro non perché sia l'operaio più esperto, bensì perché non è originario del luogo, ed è quindi ignaro delle voci che girano sulla miniera. Quando il minatore scopre che nella miniera sono stati murati vivi migliaia di rifugiati della seconda guerra mondiale, il lavoro, la sua famiglia e tutto il resto passa in secondo piano. Alija deve fare giustizia. Non quella dei tribunali e degli avvocati, bensì quella che scioglie il conflitto fra autorità e potere, quella che appiana le leggi divine e quelle degli uomini. Come un'incarnazione moderna di Antigone, anziché creare uno spazio dove seppellire degnamente i propri cari, Alija scava in profondità per riesumare i corpi abbandonati e per far riemergere la verità. Una verità che è però strumentalizzata, piegata ai voleri di chi può inventare una propria verità alternativa. È Davide contro Golia. Ma per Alija, estrarre quei rifugiati dalle viscere della terra non è solo un dovere. È anche un obbligo, un imperativo morale, un modo per salvarli e difendere metaforicamente tutte le vittime dell'odio, della discriminazione, delle violazioni dei diritti umani. Solo allora è possibile dare degna sepoltura agli ultimi, agli emarginati, a coloro che sono stati calpestati dalle leggi dell'uomo. Solo allora Alija può trovare pace per sé e per sua sorella Mirsada. La sua storia è di quelle che colpiscono forte allo stomaco facendo leva sulla nostra inclusione nella Grande Storia (La Storia siamo noi, cantavano). Un film che ci invita ad una riflessione profonda sul nostro ruolo all'interno del momento storico che viviamo, sul nostro impegno individuale nella cosa pubblica, nella comunità.

Andrea Fabriziani

I primi ottant'anni di cinema di Venanzio Revolt: «Lunga vita e tanti premi a Lorenzo Ventavoli» (Moretti)

Nuccio Lodato

Il 23 novembre, nell'ambito del Torino Film Festival, il Premio "Maria Adriana Prolo", intestato alla memoria dell'ideatrice e fondatrice di quello che oggi è il Museo Nazionale del Cinema, è stato attribuito a Lorenzo Ventavoli. Nelle diciotto edizioni precedenti il riconoscimento era andato, tra gli altri, a Bellocchio e a Giuseppe Bertolucci, a Gregoretti e a Montaldo, alla Mazzetti e a Costa-Gavras, alla Degli Esposti e alla Bosé, alla Piccolo e a Herlitzka, tanto per dare l'idea del livello. Ma la scelta di quest'anno ha costituito, più che un elementare atto dovuto, un esemplare gesto di giusta appropriatezza da parte della cultura cinematografica e della società tutta: non solo torinese, ma almeno nazionale. Lo ha ben illuminato la preliminare *laudatio* affidata all'amico Sandro Casazza, giornalista e critico, già a sua volta presidente del Museo. Se di una cosa sono autenticamente contento in un bilancio (superfluo) del mio ultracinquantennale coinvolgimento -sia pure ai margini- nel mondo del cinema, è che mi abbia offerto l'opportunità di conoscere e ascoltare questa persona: davvero straordinaria per umanità e cultura, disponibilità e classe. Soprattutto negli anni in cui ebbi occasione di fare il programmatore di sala, imparandovi che, a differenza di quanto avevo "ideologicamente" pre-giudicato, come tanti, a fare o meno la fortuna di un film, più e prima di produttori, distributori, noleggiatori ed esercenti "cattivi", è la gente. Il pubblico (in ultima analisi: anche noi...) prigioniero delle proprie pigrizie e dei propri, appunto, pregiudizi, con l'inveterata abitudine di privilegiare sistematicamente il già noto rispetto allo sconosciuto, il facile a detrimento dell'impegnativo. Le conversazioni nel suo ufficio presso il N.I.P. ("Noleggio *Indipendente* Piemonte": l'aggettivo assume significazioni assai meno generiche di quel che potrebbe apparire) della canonica via Pomba mi hanno insegnato molte più cose sul cinema di tanti incontri e altrettante letture. E' difficile riassumere in un solo articolo la poliedricità della figura di Ventavoli. Ha compiuto felicissimi ottanta lo scorso giugno e tuttora pilota magistralmente la catena di sale torinesi e non ricevute dal padre Giordano Bruno* (lo stesso nome riporta il rispettivo figlio e nipote, attuale responsabile di «Tuttolibri» de «La Stampa»). Non c'è fino a oggi stato in Italia un altro esponente del mondo del cinema che abbia saputo essere così naturalmente, insieme, imprenditore e uomo di cultura, appassionato e organizzatore, ricercatore e diffusore di storia non solo filmica, detentore e valorizzatore di memorie torinesi e non. Oltre che grande sportivo, quale praticante del canottaggio prima a livello agonistico da campione, poi amatoriale ma... serio. Cosa pensa del suo mestiere può essere felicemente riassunto con una sua dichiarazione di alcuni anni fa: «Mentre tutti puntano sul 3D, sui multiplex, sull'evasione, io scelgo registi che si guardano attorno e vedono la realtà. In questo infame clima di superficialità e volgarità, presentarli è la conclusione di una meditazione durata ottant'anni di cinema, che sembra debba andare in altre direzioni, influenzato da canali produttivi, dal mercato, dalla pubblicità, dallo squallore che ci circonda, eppure ci sono autori che tengono lo sguardo sul proprio tempo e raccontano gli uomini che lo vivono». Per sintetizzare con efficacia i lineamenti principali di questa importante figura, conosciutissima quanto amata in Piemonte, preferisco avvalermi direttamente dell'attento comunicato col quale il TFF ha motivato l'assegnazione del Premio: «Lorenzo Ventavoli è esercente, produttore, distributore, sceneggiatore, attore, critico, storico del cinema e organizzatore culturale. Comincia la


Venanzio Revolt, tutta la storia di Lorenzo Ventavoli in un film

sua avventura come semplice spettatore, per passione, per poi diventare uno dei più importanti e coraggiosi esercenti, con sale sparse in tutto il Piemonte. Attraversa il mondo della celluloide in tante altre vesti: il nuovo cinema Romano è la prima sala italiana a essere riconosciuta, nel 1960, come sala d'essai, mentre l'Eliseo è la prima multisala sul territorio nazionale. Un percorso "liquido" che lo porta naturalmente a distribuire film, ma anche a produrli [propizia, d'intesa con Silberman, nel '68 *La via lattea* di Buñuel!] sceneggiarli (è il caso di *Qualcuno dietro la porta* di Nicolas Gessner) o anche a interpretarli (diverse e brillanti sono le prove d'attore che ci ha regalato ne *Il divo* di Paolo Sorrentino, *Preferisco il rumore del mare* di Mimmo Calopresti o *Mirafiori Lunapark* di Stefano Di Polito). Senza dimenticare il ruolo che ha avuto come critico e storico, Ventavoli è anche un importante dirigente e organizzatore culturale, che ha ricoperto il ruolo di Presidente del Museo. A lui va il merito di aver riaperto il cinema Massimo nel 1989. E' stato inoltre presidente dell'Associazione Cinema Giovani, che ha fondato e gestito per molti anni il TFF. A testimoniare l'importanza di Ventavoli come guida e memoria del cinema torinese in tutti i suoi numerosi legami con il mondo della cultura e dell'arte sono le sue pubblicazioni, ma anche le tante interviste grazie alle quali giovani studiosi e appassionati hanno nel tempo ricostruito i momenti fondamentali di una lunga e fertile stagione cinematografica. Una di queste è firmata da uno dei più importanti storici del cinema italiano, Gian Piero Brunetta e compare, per la prima volta nella sua versione integrale, sulle pagine dell'ultimo numero della rivista dell'AMNC, "Mondo Niovo 18-24 ft/s", diretta da Caterina Taricano». Vado a riprendere, incuriosito da me stesso, una mia remotissima testimonianza, riguardante un'occasione ricordata nelle motivazioni del premio, che si ricollega direttamente alla memoria in atto della Prolo: la cronaca dell'inaugurazione del cinema Massimo come tri-sala permanente del Museo, all'epoca non ancora ospitato nell'adiacente Antonelliana. Era il 27 aprile 1989, trent'anni e spingi fa (la desumo da «Cineforum», 284, maggio di quell'anno): «Con un'affollatissima cerimonia ha riaperto i battenti in via Montebello, proprio "sotto la Mole", il cinema Massimo, trasformato in triplice multisala, come parte integrante del MNC che, dopo la riapertura della Biblioteca in S. Pietro in Vincoli [oggi la medesima, intitolata a Mario Gromo, ha trovato lontana ma ben diversa dislocazione, *n.d.r. 1*] e in attesa della sistemazione del patrimonio museale propriamente detto nel vicino Palazzo degli Stemmi in via Po, riacquista così un'altra fondamentale branca della propria futura e definitiva articolazione [che si sarebbe invece ben più prestigiosamente concretata, per via diretta, proprio nella Mole stessa, *n.d.r. 2*]. Alla manifestazione, coordinata dal presidente del Museo, Lorenzo Ventavoli, e alla quale presenziava la fondatrice e direttrice onoraria Maria Adriana Prolo, sono intervenuti, con le autorità, alcuni cineasti, che hanno ricevuto un riconoscimento: Carlo Di Palma, che ha portato il saluto di Woody Allen, Serge Silberman e Jean Rouch. Sono stati proiettati il documentario-intervista sulla Prolo (anch'essa destinataria di un riconoscimento] e il Museo realizzato da Daniele Segre, *Occhi che videro*, e due dei film muti recentemente recuperati dall'ente presso l'incomparabile archivio olandese del pioniere Jean Desmet: *Sogno d'un tramonto d'autunno* atribuito a Edoardo Bencivenga e prodotto dall'Ambrosio nel 1911, dal poema di Gabriele d'Annunzio, e *Una tragedia al cinematografo*, felicissima commedia Cines 1913 con Pina Menichelli». Anche il documentario *Venanzio*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Revolt. I miei primi 80 anni di cinema di Dividi-Evangelisti-Greco, dove l'intervista che Steve Della Casa conduce con Ventavoli si svolge, non a caso, presso la sede del glorioso circolo di canottaggio "Cerea" sul Po, nel 2017 aveva del resto già fornito una sciolta ed esauriente idea del personaggio, della sua vita e del suo molteplice ed eclettico contributo. Non può esserci allora conclusione migliore delle parole con le quali Nanni Moretti ha salutato nel suo intervento l'assegnazione del premio: «Se tutti in Italia avessero la memoria di Lorenzo Ventavoli non sarebbe questo un paese tramortito da un'amnesia collettiva che ci impedisce di ricordare la nostra storia e le nostre radici. Se tutti gli sportivi fossero tenaci e costanti come Ventavoli alle Olimpiadi vinceremmo più medaglie d'oro della Cina e degli Stati Uniti. Se tutti i cittadini fossero come il cittadino Ventavoli il nostro sarebbe un paese migliore e le persone avrebbero coscienza dei loro doveri ma anche dei loro diritti. Se tutti gli esercenti cinematografici fossero come Ventavoli, beh, il cinema sarebbe un luogo non contro il pubblico ma per il pubblico e non ci sarebbe crisi del cinema e crisi delle sale.Se tutti avessero la cultura di Ventavoli non ci sarebbe in Italia il trionfo compiaciuto dell'ignoranza. Lunga vita e tanti premi a Lorenzo Ventavoli». * «Il primo fu Giordano Bruno, e già il nome è un buon biglietto da visita. Ventavoli, appunto, il cognome, da Monsummano provincia di Pistoia, figlio di un muratore socialista eletto deputato nel 1919. Arriva a Torino a 16 anni, nel 1922, per sfuggire alle squadracce fasciste del suo paese. Nel gennaio del 1931 si sposa e, con i soldi della suocera, trentamila lire, nell'ottobre dello stesso anno acquista la licenza del cinema Diana, una piccola sala di periferia in corso Regina angolo via Livorno. Per qualche tempo rimane ancora impiegato nella fabbrica di automobili Itala e poi passa alla carrozzeria Ghia, ma ormai ha dato inizio all'avventura di esercente cinematografico. A far la cassiera, la moglie Vincenzina, in dolce attesa. Dice, si fa per dire: "Mia madre raccontava che nel 1932, incinta, mi sentiva sempre agitare nella pancia quando sedeva alla cassa. Un giorno fui particolarmente turbolento, tirai un calcio talmente forte che chiusi il cassetto. Forse era un'anticipazione della mia attenzione alla prudenza contabile...". Così testimonia Lorenzo, diventato dopo sessant'anni di carriera, il gran vecchio del cinema torinese, coetanteo dell'impresa di famiglia che oggi festeggia gli ottant'anni. Lo fa in una chiacchierata con il figlio Bruno, giornalista de "La Stampa", diventato un libretto di settanta pagine, *Con il cinema abbiamo cantato tutta la vita* ovvero *Due generazioni di esercenti a Torino.* La frase con cui, ormai segnato dalla malattia, sentendo la morte vicina, il vecchio Giordano Bruno ha salutato i duecento amici e conoscenti venuti da tutta Italia a rendergli omaggio: *Con il cinema ho cantato tutta la vita*.» (Gian Luca Favetto, *La famiglia Cinema*, «la Repubblica», 10 maggio 2011)

Nuccio Lodato

Ocean's Twelve di Steven Soderbergh

cast: George Clooney, Brad Pitt, Catherine Zeta - Jones, Julia Roberts, Matt Damon, Elliot Gould, Andy Garcia, Casey Affleck, Peter Fonda,Vincent Casel, Albert Finney, Bruce Willis, Adriano Giannini

Giuseppe Previti

Ocean's Twelve è un film del 2004, girato con la regia di Steven Soderbergh, segue *Ocean's Eleven* uscito nel 2001 e precede *Ocean's Thirteen* del 2007. Ma vi è un precedente film sulla stessa vicenda, *Colpo grosso*, anni '60 protagonisti Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis jr., Angie Dickinson e tanti altri ancora. Il primo film della serie anni 2000 si è concluso con il grosso colpo a danno dei tre maggiori casinò di La s Vegas ed ora gli undici appartenenti alla banda si godono i frutti del bottino. Ma Terry Benedict il proprietario delle case da gioco li rintraccia e vuole indietro i suoi soldi con gli interessi mettendoli in crisi. Allora Ocean pensa di organizzare un altro furto per saldare il debito e così si recano in Europa per svaligiare la Compagnia Olandese delle Indie e carpire il più vecchio certificato di riserva del mondo, ma si accorgono che qualcuno li ha preceduti. Scopriranno che è stato Night Fox, la Volpe della Notte, il quale lancia loro una singolare sfida, effettuare un grosso furto a Roma prima di lui e lui allora si impegna a saldare il loro debito con il biscazziere. Ma una volta a Roma hanno la sgradita sorpresa di essere attesi da una investigatrice dell'Interpol che previene i loro piani e li fa arrestare. La vicenda sembra conclusa, ma una serie di colpi di scena ribaltano la situazione, e Night Fox che era convinto di averli fatti fessi scopre che loro erano stati più bravi nell'impossessarsi del reperto originale mentre lui aveva rubato un falso. E da uomo d'onore pagherà i debiti degli Eleven, anche se poi la storia si colorirà di altre sorprese. Un cast stellare al servizio di una storia che sembra al servizio di una ....Agenzia turistica per ricchi portandoci da Montecarlo al Lago di Como, dagli Stati Uniti a Amsterdam, da Parigi a Roma, una

colonna sonora piacevole, insomma tutti ingredienti per avere successo. Da un film diretto da un regista del calibro di Steven Soderbergh e interpretato da un cast di attori ultrafamosi ci si poteva attendere di più, ed infatti il giudizio della critica non è stato molto lusinghiero, pur se in una gamma di indirizzi contrastanti. Il successo è invece pieno dal punto di vista finnanziario, sono stati incassati circa 500 milioni di dollari e nell'anno di uscita registrò il decimo incasso nell'apposita classifica. Cosa è in generale che si può rimproverare a questo film? Una partenza lenta e troppo prolungata, un insistere sul volerlo far passare come un soggetto complesso e sin troppo elaborato, quasi in contrasto con l'espressione divertita degli interpreti che danno l'impressione di divertirsi più loro a girare che noi a....vederli, e poi la ricerca dell' effetto e della sorpresa a tutti i costi fa si che il finale rovesci in gran parte tutto quello che era stato elaborato fino allora anche da parte dello spettatore, si da spiazzarlo, ma perché ? Era proprio necessario ? A volte la troppa compiacenza in se stessi sfocia nell'autocelebrazione e si rischia di confidare troppo nella propria bravura. Comunque un bel dialogo, una eleganza di comportamenti e movimenti, una garbata presa in giro della epicità di certe pellicole gli vanno concessi e quindi può benissimo essere "rivisitato" dagli amanti del cinema del passato.

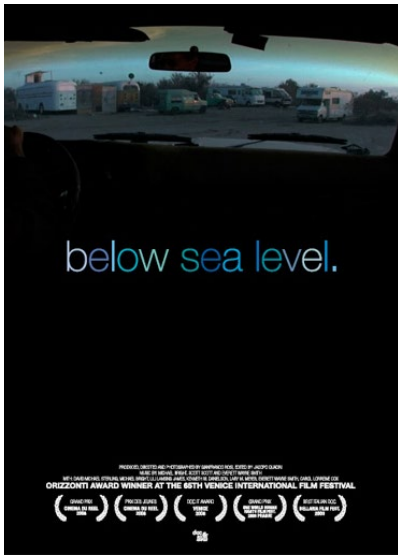
Giuseppe Previti

diaridicineclub@gmail.com

Un invito a vedere (o a rivedere!): Below Sea Level di Gianfranco Rosi

«L'acqua è mal distribuita su questo pianeta:
serve a morire di sete o a morire annegati»
(Zoltán Korda, Sahara)

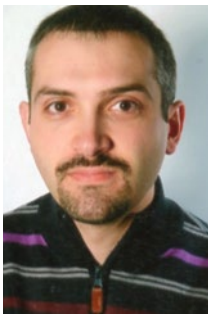
Non soffro, fortunatamente, di insonnia. Di norma la notte dormo, con rare eccezioni. Il principale rimpianto per questa... dote è il non aver mai potuto fruire adeguatamente in diretta della straordinaria offerta ormai ultratrentennale di "Fuoriorario". Tranne eccezionali sedute in bianco, ne ho ricavate solo, per molti anni, prima di desistere, decine e decine, anzi no: centinaia di ore di registrazione, che probabilmente non troverò mai tempo e modo di vedere (senza parlare delle più remote in vhs, troppo laboriose o costose da riversare su più aggiornati supporti, dove peraltro avrebbero la stessa ingloriosa fine). Ma talvolta anche la pur rara insonnia può essere un dono, o quanto meno un'opportunità. E' capitato qualche settimana fa. Se non riesco a dormire troppo a lungo, la reazione è alzarmi e mettermi a leggere, non prima di aver compiuto un rapido zapping tv, che solo in rari casi "positivi" si tramuta in visione e ascolto (Ghezzi & C. non vanno in onda tutte le notti). Infantilmente, però, se colgo di passaggio un film -quale che sia- al suo esatto inizio, se non è proprio terrificante vado fino in fondo, previa identificazione valutativa, mnemonica o manualistica che sia. Il colpo di fortuna cui accennavo, curiosamente, non mi è stato accordato infatti dalla "Tre", ma da RaiDue, con la visione di *Below Sea Level* (2008) di Gianfranco Rosi. Prima della vittoria veneziana di *Sacro GRA* (2013), e della straordinaria impressione riportata da quel capolavoro (reiterata, per quanto un pochino in minore, dal successivo *Fuocammare*), non mi ero mai occupato, sinceramente, di lui e del suo cinema: sapevo vagamente trattarsi di un documentarista importante. Ma, prima dell'uscita del bellissimo libro di Bertozzi (Marsilio 2008) e delle magnifiche 27 puntate con lui di *Corto reale* su RaiStoria, anche riguardo al documentario conservavo superficialmente solo l'impressione di noia ereditata dall'adolescenza, la lontana epoca in cui la sua proiezione era obbligatoria ad ogni replica del film. Oggi ne sarei entusiasta, crescendo si cambia. E pensare che negli anni Cinquanta noi bambini vogheresi giocavamo a calcio sul campetto della Edison, mai più immaginando che dietro le finestre prospicienti ci fosse... l'allora sconosciuto Ermanno Olmi intento al montaggio dei suoi capolavori di cinema industriale! (A questo punto completo per onestà e trasparenza l'autosputtanamento: mio malgrado, ci sono davvero tuttora, purtroppo, tre generi di fronte ai quali, volente o nolente, non riesco a trattenere -salvo rare eccezioni canoniche- lo sbadiglio: animazione, fantascienza, *fantasy*). Nomadi, vagabondi, straccioni e truffatori a 300 km da Los Angeles ma in New Mexico. In una base militare abbandonata in pieno deserto situata 40 km sotto il livello del mare (anche metaforicamente...) convive un gruppo di persone senza acqua, elettricità, governo politico e polizia. Alcuni sono ricercati o lo sono stati, e hanno anche una composizone recitata da uno di loro, Ken, che li narra: «*Nomadi, vagabondi, straccioni, e truffatori / Pensionati migratori, vecchi strampalati scorbutici / abitanti del deserto, rettili, umanoidi / Per tutta la vita evitata la California / ma questa non è California / è un paese straniero / Niente acqua, niente elettricità / Livello del mare: sotto il livello / Viviamo qui, sotto il livello del mare...*».E che ci vengono presentati ad uno ad uno, nei primi dei 110 minuti montati con la consueta perizia raffinata da Jacopo Quadri, superstite del possibile annegamento nei quintali -metaforici: il digitale non pesa- del girato di Rosi. Sono sette: Sterling "Water Guy", che distribuisce acqua a pagamento ai "colleghi" di isolazionistico soggiorno; Michael "Mike Bright", lontano dalle figlie di cui pure parla, e con cui ha contatti telefonici; Lili "The Doctor", una ex-veterinaria che dispone anche di una micro-simil-baracca «*Avevo una bella casa, un bel figlio, una carriera molto gratificante, ho speso tutto quello che avevo per ottenere la custodia di mio figlio, e ho perso la causa. Tutte quelle auto dilaniate, senza ruote, è come un manicomio per macchine, che abbiano avuto una crisi di follìa. Non sono neanche più riconoscibili: guardo la mia parcheggiata accanto alla vecchia Ford e penso: "Sono così bloccata in questo posto, che dovrò starci finché anche la mia macchina diventerà così?"*»; appunto Kenneth "Bus Kenny", il già citato filosofo-narratore-(auto) biografo del gruppo-non gruppo; Wayne "Insane Wayne", indimenticabile ritratto vivente della follìa pura; Cindy "The Hair Stylist", un travestito reduce dal Vietnam, traboccante di simpatia e ancora, con ogni evidenza, sessualmente disponibile, che aspira ad aprire un... salone di bellezza *open air*; e Carol "Bulletproof", la cui figlia è stata uccisa da un colpo di arma da fuoco. Più alcuni sperduti, pazientissimi quanto ipercinetici loro cani, e i relativi veicoli classe sfasciacarrozze in cui hanno via via trovato rifugio nella vasta, remota e isolatissima landa. Li conosciamo dapprima individualmente:



poi a poco a poco entrano anche in interazione, talora, fra di loro, e la scena dialogica si anima. Ken è il letterato, il teorico e il cantore programmatico del gruppo, e dai suoi esercizi di scrittura canora, stesa o pensata, ne apprendiamo la profondità "filosofica": «*Allora mi sono detto: vado nel deserto, che è molto grande e nessuno ci fa caso. Finalmente non devo preoccuparmi che qualcuno mi denunci perché dormo all'aperto. Qui sto bene e ho le mie comodità. In città devi nasconderti. La sopravvivenza è legata al caso, non al diritto. Dormirei persino in un cassonetto, per stare al sicuro in città ed evitare l'arresto. Qui non devo scervellarmi troppo, ho trovato la libertà e la sicurezza: posso accendere un fuoco, non devo preoccuparmi del mio cane. E' fantastico*». Si resta stupefatti di fronte all'eccelso livello qualitativo del film, e umanamente coinvolti come raramente può accadere dal visivo e dal sonoro irradiato dai personaggi. Sentendosi nel contempo vertiginosamente attratti e sideralmente terrorizzati dalla radicalità di quella scelta o di quella caduta che hanno determinato un così totalmente estremo modo di vivere, il quale peraltro riesce a richiamare in sé tutte le contraddizioni del mondo progredito odierno: si può essere liberi fin che si vuole, ma anche lì l'acqua, la benzina, la forza motrice, i dollari, gli oggetti di consumo, gli scarti stessi del vivere "normale" consumistico servono eccome, e vi ci si deve piegare. E le analisi che alcuni personaggi fanno della propria situazione e di quella generale sono di un'esattezza e di una profondità tanto lucida e perentoria quanto disperatamente definitiva. Ma l'aver raggiunto una vetta cinematografica così infinitamente ... *Above Sea Level* si comprende penetrando l'estremo, abituale metodo di lavoro di Rosi, che in quella davvero ultima Thule ha soggiornato per quattro anni, impressionandovi qualcosa come 120 ore di riprese (si fosse trattato di vecchia celluloide, avrebbe voluto dire qualcosa come quasi 200 km di pellicola!!). Insomma, l'invito, se non vi è già familiare il film, è quello di non perpetuare il mio percorso di ignoranza. Se ancora non lo conoscete, o se per vostra fortuna l'avete visto da tempo (ma allora vuol dire che siete frequentatori di festival o nottambuli...) e non lo rammentate, non mettete tempo in mezzo e raggiungetelo su RaiPlay. O -meglio ancora- nel dvd Feltrinelli che comprende anche *Boatman* (1993) ed *El sicario – room 164* (2010: a questo punto li ho visti entrambi!). E già che ci siamo, non perdetevi nella medesima collezione, se già non li conoscete come invece stavolta immagino, di Ermanno Olmi appunto *Gli anni Edison. Documentari e cortometraggi (1954-1958)*. Capolavori nascenti, con nelle orecchie dell'autore alla moviola gli strepiti ignari di piccoli calciatori vocianti, nell'aurea e povera Voghera dei pasoliniani anni Cinquanta.

(n.l.)

Giro del mondo in celluloide



Paolo Licheri

Il tema del viaggio come occasione di confronto con una realtà diversa da quella di provenienza e insieme opportunità di battere vie nuove per il cinema, è stato al centro della rassegna *Giro del mondo in celluloide*, organizzata dall'Associazione Band Apart (FICC) di Oristano. Sono stati diversi i cineasti, tra i quali alcuni grandi nomi del panorama nostrano, che nella seconda metà del Novecento hanno cercato di scoprire il senso profondo dei paesi visitati, realizzando film, documentari, inchieste, nel tentativo di ricavarne un insegnamento da trasmettere alla cultura occidentale ormai percepita come decadente. Nelle serate del 22 e 29 ottobre scorsi si è scelto di focalizzare l'attenzione su due di queste esperienze: quella di Roberto Rossellini, con *India Matri Bhumi* (1959), e quella di Pier Paolo Pasolini con *Sopralluoghi in Palestina* (1964) e *Le mura di Sana'a* (1971-1974). Il viaggio in India ha rappresentato per Rossellini un punto di non ritorno. Proprio durante quell'esperienza egli ritrova, nell'osservazione ingenua del reale, quella fonte d'ispirazione e quello sguardo aperto alla realtà circostante che lo guideranno nel successivo percorso di diffusione della conoscenza. Rossellini descrive il suo incontro con il subcontinente indiano articolando il film attorno a una serie di blocchi narrativi, ognuno legato a un tema principale: il rapporto uomo-animali[1] (l'episodio del conduttore di elefanti e quello della scimmia), il confronto tecnologia-tradizione (la diga di Hirakud) e quello modernizzazione-natura (il vecchio e la tigre). Da tale scansione episodica, che ricorda quella di *Paisà* (1946), emerge un nuovo rapporto tra immagine e informazione, capace di andar oltre i dati scientifici o statistici per offrirci anche una documentazione sui sentimenti e i comportamenti degli uomini. Attraverso una rielaborazione poetica, l'autore ci restituisce quindi impressioni e sensazioni su un paese e un popolo ai quali guarda con profondo rispetto e innocente stupore. Film dalla struttura estetica eterogenea e ambigua, *India Matri Bhumi* mette assieme fiction e materiale documentaristico manifestando apertamente la propria natura sperimentale. L'approccio cinegiornalistico in apertura, con tanto di voce narrante e montaggio rapido, si alterna al racconto di finzione fungendo da introduzione e conclusione per ognuna delle vicende che ci vengono presentate. All'interno di ciascuna storia, poi, Rossellini inserisce dei "tempi morti" che catturano la vita quotidiana mentre si manifesta davanti alla macchina da presa (vedi il lavoro degli elefanti nella foresta), sfruttando così il tempo dell'attesa per superare la finzione filmica e ricondurre il cinema a semplice strumento di registrazione della realtà fenomenica. Con quest'opera radicale di taglio saggistico, Rossellini compie un ulteriore passo avanti nel tentativo di affrancarsi dal cinema "tradizionale" e ribadisce una volta di più un'esigenza di libertà espressiva: evita la fascinazione dei luoghi che incontra, non ricerca l'immedesimazione coi personaggi, supera gli stilemi della classicità adottando tecniche differenti e diversi materiali[2]. *India Matri Bhumi*, pur risultando un unicum nella filmografia del regista[3], è dunque un vero e proprio spartiacque fra la precedente produzione rosselliniana e quella di carattere didattico che seguirà a breve, rivelandosi determinante per tutte le scelte successive del cineasta romano. Pasolini, invece, si mette in viaggio per cercare all'estero le tracce di un'autenticità che nell'Italia reduce dal

segue a pag. successiva

1 *In proposito, si veda l'esaustivo Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel, con Alain Bergala (a cura di), India. Rossellini et les animaux, Cinémathèque Française, Paris, 1997.*

2 *Gira in 16 e 35 mm, con tre tipi di pellicola: Gevacolor, Ferraniacolor, Kodachrome.*

3 *Va ricordato, tra l'altro, che India Matri Bhumi doveva essere il primo passo verso un progetto enciclopedico di carattere geografico. Subito dopo l'esperienza indiana, infatti, Rossellini aveva intenzione di realizzare una serie di film-inchiesta volti ad affrontare i problemi più urgenti del mondo contemporaneo. In quest'ottica, pensava a un lavoro tratto dal libro Geopolítica da fome di Josué de Castro (1952, tradotto nel 1954 con il titolo Geografia della fame), ma non se ne fece nulla; cfr. Maria Carla Cassarini, Miraggio di un film. Carteggio De Castro, Rossellini, Zavattini, Edizioni Erasmo, Livorno, 2017.*

segue da pag. precedente

boom economico sembra irrimediabilmente perduta. Si reca così in Israele, Giordania e Siria, affiancato da don Andrea Carraro della Pro Civitate Christiana di Assisi, per verificare la possibilità di realizzare un'opera sulla vita di Cristo nei luoghi che furono testimoni del suo passaggio. L'ingenua speranza iniziale cozza ben presto con la realtà di territori "occidentalizzati", segnati pesantemente dal progresso, dunque inutilizzabili come location del futuro film. Il regista inizia così a convincersi di girare altrove, paragonando alcuni paesaggi a quelli dell'Italia meridionale, che infatti si riveleranno lo scenario ideale. Nonostante l'incompiutezza formale e il fatto di esser nato quasi indipendentemente dalla volontà di Pasolini[4], *Sopralluoghi in Palestina* risulta comunque interessante per diversi motivi. Sul piano linguistico possiamo parlare di cinema come documento di una ricerca, restituita attraverso appunti visivi; dal punto di vista della testimonianza, invece, questo "film-sopralluogo" registra senza filtri emozioni e insoddisfazioni del viaggio e contemporaneamente dà conto di un metodo: quello di cercare nel presente le analogie con il mondo passato che si vuole evocare, senza passare per forza attraverso la ricostruzione storica. Benché si tratti di un abbozzo, di un'opera quasi allo stato grezzo, *Sopralluoghi in Palestina* finisce per risultare pienamente in linea con la filmografia pasoliniana dato che in esso è presente sia il tema del sottoproletariato, già affrontato nei primi lavori, sia l'interesse per i paesi del Terzo mondo che ritroveremo anche in titoli successivi. Affascinato dalla spiritualità dei luoghi, ma deluso da una terra in cui convivono contrasti inaspettati (zone arcaiche e industrializzazione selvaggia, povertà e progresso), Pasolini saprà comunque trarre ispirazione da questa esperienza per dar vita di lì ad alcuni mesi al suo *Vangelo secondo Matteo* (1964). Il turbamento per le forme di alterazione di luoghi e paesaggi imposti dalla modernizzazione è invece alla base del breve documentario *Le mura di Sana'a*. Con questo lavoro, realizzato durante le riprese del *Decameron* (1971)[5], l'autore porta avanti una riflessione contro il potere della civiltà dei consumi, a suo dire capace di cancellare le varie specificità culturali. Ed è proprio di fronte a una di queste, la città yemenita di Sana'a appunto, che egli sente di dover fare qualcosa, poiché le sue vestigia secolari sono minacciate da un rapido processo di ammodernamento. Ad assediare il profilo originario di questo sito è infatti un'indiscriminata violenza urbanistica, che Pasolini mette in relazione con la realtà italiana inserendo alcune riprese di Orte, nel viterbese, per denunciare la deturpazione prodotta ai suoi danni dalla speculazione edilizia[6]. Con questo parallelo il regista vuole dunque mettere in guardia dalle lusinghe del benessere a buon mercato e dal progresso a tutti i costi, nonché dal pericolo di una trasformazione antropologica che esso comporta. Di qui l'accorato appello finale di Pasolini all'UNESCO, affinché preservi la purezza architettonica della città, eletta a emblema della lotta contro la degenerazione della società e simbolo di quelle realtà autoctone a lui tanto care. *Giro del mondo in celluloide* è stata quindi un'occasione per apprezzare e far conoscere opere particolari, a tratti intime, nelle quali gli autori si mettono in discussione e diventano viaggiatori curiosi alla ricerca della propria verità; film dove la dimensione del viaggio si propone anche come scoperta di un possibile modo di essere del cinema.

Paolo Licheri

4 *Il materiale girato venne montato sequenzialmente e Pasolini, che non curò le riprese né seguì il montaggio, si limitò unicamente a realizzare un commento audio su richiesta del produttore Bini, improvvisandolo in sala di doppiaggio.*

5 *Pasolini si trovava nello Yemen per le riprese dell'episodio di Alibech, poi escluso dal montaggio finale del film.*

6 *Si tratta di alcune sequenze tratte da La forma della città (1974) di Paolo Brunatto, per la trasmissione RAI Io e...*
È bene specificare che, senza questi inserti, Le mura di Sana'a era stato mandato in onda nel 1971 all'interno della rubrica Boomerang.

"L'affare Dreyfus" détournement di Nicola de Carlo

Continua la nostra riflessione su cinema, tv, letteratura...

Mario Franco

Il diffondersi delle "serie" attraverso le piattaforme digitali *on demand* (Netflix, Amazon, Sky, Apple TV e le altre, attendendo Disney) ha riaperto la riflessione sui rapporti tra cinema e letteratura. Fin troppo semplice e fuorviante richiamarsi all'ambigua somiglianza tra il seriale televisivo e i serial cinematografici del cinema delle origini come il sistema del *cliffhanger* americano, il *Fantômas* francese, e *Les Vampires*, (serie osannata dai surrealisti) e chiedersi, invece, cosa sia stato il romanzo popolare come genere letterario di un'epoca, quella moderna, che Lukacs, definiva come segnata dalla mancanza di un codice etico ed estetico, insererito nel meccanismo del consumo e del mercato. Il *feuilleton*, ovvero il romanzo d'appendice nato a cavallo tra il '700 e l'800, è forse il vero antenato del serial televisivo. I romanzi a puntate si diffusero proporzionalmente all'alfabetizzazione che rendeva la maggioranza della popolazione capace di leggere, così come oggi il proliferare dei racconti seriali televisivi va di pari passo con la sempre maggiore diffusione delle smart-tv. Come avveniva con il romanzo (da Flaubert a Dickens, fino ai nostri Salgari, Collodi e Liala) anche la serialità televisiva permette di tastare il gradimento del fruitore e cambiare "in corso d'opera" il carattere dei personaggi e gli sviluppi della storia (penso a serie come "Breaking Bad" con il suo doppio finale, lo straordinario "Mad Men", il famosissimo "Lost", con l'astrusa conclusione che rese insoddisfatti i suoi estimatori, così come gli stravolgimenti del "Trono di spade", il più recente "Gotham" e le evoluzioni in "Peaky Blinders", che piacciono finanche ad Aldo Grasso). Non sempre il modellare gli sviluppi delle storie secondo le aspettative degli spettatori o dei lettori si è rivelato un buon metodo e l'Umberto Eco de "Il superuomo di massa" già evidenziava incongruenze ne "I Misteri di Parigi", e la "meccanica dell'agnizione" nei superuomini come Montecristo, Rocambole, Arsenio Lupin, Tarzan, eccetera. Come i romanzi a puntate non furono semplicemente un'operazione volta a fidelizzare i lettori, ma una forma di "reiterazione dell'atteso", così il serial televisivo soddisfa e al contempo esaurisce il bisogno di attesa dello spettatore. Diverso è il discorso per quei film o per quella serie direttamente derivati da storie pre-esistenti. Ma qui ci sarebbe anche bisogno di un'attenzione tra il prodotto iniziale (romanzo o saga fumettistica) e quello finale (film o serie tv). I film tratti da romanzi sono infiniti, c'è solo l'imbarazzo della scelta, partendo dai "film d'arte" del muto fino alle più recenti trasposizioni di famosi "best-seller" letterari in film di successo. Più interessante è il fenomeno del remake, da considerarsi quale forma di traduzione diacronica nell'ambito dello stesso segno linguistico oppure gli spin-off, che danno spazio ad un personaggio minore che diventa protagonista. Per tornare all'ambigua somiglianza tra il cinema seriale televisivo e il *feuilleton* ottocentesco, bisogna chiedersi cosa sia stato il romanzo popolare come genere letterario di un'epoca. Il romanzo nascerebbe, secondo la tesi, già citata, di Lukacs, da una mancanza di connessione tra un prometeico progresso che trasforma il mondo (ma anche accumula rovine), inserendosi in un meccanismo che prevede la cancellazione delle regole armoniche della classicità per sostituirle con l'*interessante* e l'*eccentrico*, per stimolare il gusto dei consumatori, bisognosi di stimoli sempre più intensi, come nell'uso di una droga che pretende dosi sempre maggiori. Altra caratteristica comune al *fouilleton* ed al serial televisivo, è la coscienza dell'effimero, della caducità: eros, artificio e instabilità diventano sostanza del vissuto. Va detto che su questa strada sono pur nati capolavori della letteratura, dal "Il Rosso e il nero" a "Oblomov", dalla "Coscienza di Zeno", all'"Ulisse": odissee dell'individuo moderno privato della trascendenza e soggetto a una vita che è un mero dileguare della vita stessa. E anche capolavori del cinema, si pensi alle opere di Bergman, Fellini, Antonioni, Truffaut. Il «narrare» cinematografico non ha più niente da invidiare alla letteratura, ne ha preso tutte le furbizie, tutti i *volants* della retorica, anche se, dal punto di vista semiologico, si mettono a confronto due tipologie di comunicazione molto complesse. La letteratura può trarre vantaggio dal fatto di rendere il lettore co-produttore di una realtà simbolica che si genera nel momento della lettura, mentre il cinema è l'unica arte in cui visibilità e decorso reale del tempo sono connessi e può dare verosimiglianza ed evidenza al fantastico più sfrenato.

"Il Trono di Spade" (Game of Thrones) è una serie televisiva statunitense di genere fantastico creata da David Benioff e D.B. Weiss, trasmessa dal 17 aprile 2011

Se Godard basa la sua *Histoire(s) du cinema* sull'assunto che "solo il cinema ha fatto questo", gli aristocratici della scuola di Francoforte descrissero il cinema come un'arte volgare, che indugia su espressione ed emozione. L'evoluzione delle tecnologie comunicative ha complicato il discorso, portando alla sostituzione del concetto di "specifico linguistico" quello incerto di "rete", assumendo dimensioni planetarie e realizzando un processo di (democratico?) accesso all'esperienza estetica. Molto del patrimonio culturale mondiale - non solo cinema o letteratura, ma anche arte figurativa, musei, rituali etnici, feste - viene risucchiato nel mercato attraverso documentari, mostre, itinerari turistici, di modo che culture e linguaggi di scenari diversi fanno il loro ingresso in quella che si può definire *cultura del consumo* in grado di offrire alle masse esperienze affascinanti, divertenti e stupefacenti. Fino a quando il cinema o la televisione potranno sostenere l'idea d'essere una finestra aperta sui sogni, sugli incubi, sui fantasmi e sulle passioni di tutti noi?

Mario Franco

"Lost" serie televisiva statunitense del 2004 creata da J. J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber

Un treno, un film #7

Treno popolare (1933) di Raffaello Matarazzo

Federico La Lonza

Uno dei vanti del regime fascista fu l'istituzione, nell'agosto 1931, da parte del Ministero delle Comunicazioni allora presieduto da Costanzo Ciano, col precipuo intento di favorire gli spostamenti a finalità turistica, dei Treni Speciali Celeri per Servizi Festivi Popolari, nome semplificato in Treni popolari o Treni popolari di Ferragosto, giacché soprattutto in agosto si registrava il boom dei viaggiatori; si trattava di convogli multiporte, che a prezzi ridottissimi coprivano svariati percorsi, per tratte raramente superiori ai 200 km. La loro entrata in funzione in effetti incrementò notevolmente il desiderio di viaggiare degli italiani e degli stranieri che soggiornavano nel nostro paese, tanto che nei nove anni in cui essi restarono in attività trasportarono ben 8.774.451 persone, con una media annuale di 974.939 passeggeri, media che avrebbe facilmente superato il milione se il servizio nel '31 non fosse stato attivo che dal 2 agosto e nel '39 non si fosse chiuso il 3 settembre; a livello di turismo di massa, si può dire che nacque coi treni popolari l'abitudine dei fine settimana in località balneari o alpine e la gita domenicale fuori porta. Il film che celebra questa gioiosa abitudine popolare è *Treno popolare* di Raffaele Matarazzo (1909-66): un piccolo capolavoro uscito nel 1933, che per un paradosso nel cinema assai più frequente di quanto non si pensi, se attrasse fin da subito l'attenzione dei critici, sulle prime lasciò gli spettatori piuttosto insoddisfatti. Romano di origini partenopee, quando lo girò Matarazzo aveva appena ventitré anni ed era al suo primo lungometraggio, dopo un passato da critico cinematografico e la realizzazione di due brillanti documentari - *Littoria* ('32) e *Mussolinia di Sardegna* ('33) - che si dice vennero molto apprezzati dal Duce. Il fatto che alla sua età, e all'esordio nella regia di un'opera di discreto respiro drammatico, abbia potuto mostrare tale maturità è una circostanza che ha del prodigioso. Ma il film in questione, una commedia sentimentale, salutò un altro e non meno prestigioso esordio cinematografico: quello del compositore milanese Nino Rota (1911-79), che allora appena ventiduenne, dopo essere stato precocissimo allievo di due 'mostri sacri' quali Alfredo Casella e Ildebrando Pizzetti, scrisse le musiche d'accompagnamento della pellicola, tra cui la deliziosa canzonetta che ne costituì il motivo ricorrente, dallo stesso titolo del film e della quale fu anche autore del testo («Quanta allegra confusione / nei vagon del treno popolar / già gremita è la stazione / oggi è festa e ci si può svagar...»). Erano giovanissimi anche i suoi quattro interpreti: ventiduenne la bolognese Lina Gennari (Lina; 1911-97), ventottenne il romano Marcello Spada (Carlo; 1905-95), non più che venticinquenne Carlo Pietrangeli (Giovanni; ?-?), addirittura sedicenne la bonaerense Maria Denis (Maria; 1916-2004): dove la Gennari e Pietrangeli erano all'esordio davanti al set, e la Denis al suo secondo film; non è perciò un caso se lungo il corso dei suoi 63 minuti la pellicola emana un vibrante naturalismo, accentuato dal fatto d'essere stata girata tutta in esterni. La vicenda che narra è la seguente. Una domenica mattina, l'occhialuto Giovanni e la bella Lina partono su un treno popolare per compiere una gita a Orvieto: sono colleghi di lavoro, lui la sta corteggiando assiduamente. Sul convoglio conoscono Carlo, un bel giovane anch'egli diretto a Orvieto, che si offre di far loro da guida della città umbra, e ottiene il consenso di lei nonostante la riprovazione di Giovanni. Giunti a Orvieto, durante la visita (che comprende il Duomo, l'Anfiteatro, la chiesa di San Giovenale, il Pozzo di San Patrizio e il Palazzo del Capitano del Popolo), Carlo guadagna sempre più punti agli occhi di Lina, a scapito di Giovanni; nel dopopranzo, persuade Lina a effettuare una gita in bicicletta, durante la quale Giovanni viene distanziato dai due, e nel tentativo di riagganciarli sbaglia strada. Pervenuti sulla riva del fiume Paglia, Carlo e Lina s'avventurano su una barchetta, che però si rovescia: bagnati, stendono i loro abiti presso un capanno dove si rifugiano; al suo arrivo, Giovani dapprima li suppone annegati. Rimasto solo con Lina, Carlo scambia con lei un bacio. In treno, sulla via del ritorno, mentre i due innamorati si scambiano caute effusioni, lo sconsolato Giovanni attacca bottone con Maria, una deliziosa giovanissima lasciata sola da un attempato corteggiatore all'improvviso arrivo della moglie, riuscendo a strapparle un sorriso all'offerta di una caramella. Una trama, dunque, alquanto lineare, impreziosita dalla freschezza degli interpreti e arricchita da una cospicua serie di annotazioni di costume e d'ingegnose trovate registiche, a partire da quella in cui, dopo una zummata, il primo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

piano della bocca spalancata in uno sbadiglio d'un grasso viaggiatore lascia il posto a una galleria ferroviaria, cosicché, anziché da questa, il treno che vi entra pare inghiottito da quella. Stupende pennellate di naturalismo, sia nel viaggio di andata che in quello di ritorno, mostrano il treno (la cui locomotiva ha ben visibile sul muso l'emblema del Fascio littorio) e descrivono i viaggiatori: coppie d'innamorati, giovani festaioli col grammofono, famiglie brulicanti di bambini, signori un po' abbottonati, con un'intensità e uno sguardo felice che sul treno il nostro cinema non saprà più ritrovare fino a *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer (1950). Non manca perfino - pensate un po': altro che la disputa su chi, tra Vittorina Carpi, Clara Calamai e Doris Duranti abbia esposto il primo seno nudo nel nostro cinema sonoro! - una robusta e totalmente anonima madre di famiglia che, con almeno sette anni d'anticipo sulle menzionate, porge al suo pupo la sua tetta rigonfia di latte. Sono proprio questi ritratti - queste figure, questi intensi visi - a caratterizzare così fortemente il film, permeando la vicenda di un alone di veridicità che del resto è difficile porre in dubbio, giacché nessuno impedisce di pensare come a parte i protagonisti e alcuni comprimari (Cesare Zoppetti, Jone Frigerio, Gino Viotti, Giuseppe Pierozzi, Umberto Sacripante) la stragrande maggioranza delle persone presenti sul treno fossero proprio autentica gente del popolo che il giovanissimo regista, mostrando rara sensibilità poetica, ha saputo cogliere nella loro più intima naturalezza, esaltata dalla nitida fotografia di Anchise Brizzi e dall'abile montaggio di Marcello Caccialupi. Uno degli aspetti più felici che connotano questa pellicola è la spensieratezza: traspare in tutti la letizia per quella gita domenicale, una gioia non artificiosa e fittizia, ma sapida e a tratti umbratile. Tra i 'quasi figuranti' compare anche lo stesso Matarazzo, nel ruolo di direttore della banda musicale che a Orvieto intrattiene i villeggianti. Primo ed unico film prodotto dalla SAFAR (Società Anonima Fabbricazione Apparecchi Radiofonici), un'azienda milanese fondata nel 1928 e attiva per vent'anni, che annovera molti meriti riguardo alla nascita della televisione italiana, su soggetto e sceneggiatura dello stesso Matarazzo e di Gastone Bosio, che della pellicola fu anche produttore esecutivo, e distribuito dalla Artisti Associati, *Treno popolare* venne girato in soli due mesi tra il settembre e l'ottobre del 1933. Presentato per la prima volta nel novembre di quell'anno nello storico cinema Barberini di Roma, esso suscitò incredibili reazioni negative da parte del pubblico: «Era la prima volta che la gente vedeva una cosa del genere; hanno gridato e fischiato come non s'era mai visto fischiare un film; erano rossi a forza di fischiare. Quel film era quello che più tardi venne chiamato neorealismo. Fu una serata molto triste per me» ricorderà con amarezza Matarazzo in un'intervista del '76. C'era - rammentò ancora il regista forse con un pizzico d'esagerazione - che il film «mostrava la gente com'era, malvestita com'era nella realtà, e i fascisti non potevano ammetterlo, dato che la verità è sempre l'ultima cosa che viene detta; hanno protestato contro il film»; ma grazie alla libera circolazione di cui fruì, alla fine esso poté recuperare i costi comportati dall'investimento. Se la risposta degli spettatori a tutta prima era stata assai poco incoraggiante, quella della critica fu più attenta e quasi sempre assai lusinghiera: «Questo è uno dei pochi film dell'attuale cinematografia italiana che autorizzino a credere ancora nelle nostre possibilità» riconosceva per esempio Enrico Roma su "Cinema Illustrazione" del 29 novembre '33, definendo Bosio e Matarazzo «due artisti». A partire dagli anni Settanta, archiviate la chiusure ideologiche di certa miope critica marxista che in *Treno popolare* e nell'intera opera registica di Matarazzo non riusciva a vedere altro che sterile compiacimento *mélo* di stampo piccolo-borghese, la generale rivalutazione dei film di Matarazzo ha portato a riconsiderare la sua opera prima, che di tutti i quaranta film a soggetto da lui girati è forse la più artisticamente coerente, cosicché oggi nessuno dubita più che essa sia una delle più incisive espresse dal nostro cinema nella prima metà degli anni Trenta.

Federico La Lonza

Festival

Marino Short Film Festival come valore per il territorio

Luciano Saltarelli

E' passato quasi un anno (febbraio 2019) da quando con un gruppo di Autori ma soprattutto amici, ho iniziato a pensare ad un festival per cortometraggio per il territorio della Città di Marino e Castelli Romani che ha visto la Kermesse di Premiazione sabato 7 dicembre u.s. Alla base oltre alla passione per la *Settima Arte*, un'incredibile forza di volontà e costante voglia di mettersi alla prova mettendoci la faccia in prima persona. Perché un nuovo festival? Lo scopo di un festival cinematografico è sempre quello di dare visibilità a delle opere filmiche. C'è poi il fatto che nel paese Italia abbiamo un ritardo per quanto riguarda il mercato del Cortometraggio, opere di pregio di giovani autori è possibile visionarli ed apprezzarli solo in occasione di un festival dedicato. A seguito di passate esperienze ho maturato l'idea di un format che si caratterizzasse in modo particolare per affrontare tematiche sociali e rivolto al giovane pubblico. Il punto di partenza è stato il pensiero per cui il cinema è uno strumento di aggregazione, formazione, socializzazione e promozione. Un festival oltre ad essere un contenitore con una proposta culturale è prima di tutto un insieme di relazioni. Con i soci di *Senza Frontiere* è dal 2012 che ci occupiamo di cultura cinematografica e nel 2016 abbiamo istituito l'area Cinema Mark Film aderendo alla Ficc, la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, grazie alla quale in questi ultimi anni abbiamo stretto collaborazioni con molte realtà sociali, culturali e scolastiche del territorio, e da queste relazioni è maturata l'idea di realizzare concretamente questo nuovo progetto culturale e sociale. Pensando al Comune di Marino e al territorio dei Castelli Romani, ritengo che tanto più un territorio si caratterizza, tanto più diventa un soggetto attrattivo, cioè un deposito di risorse economiche, culturali, sociali, in un sistema di relazioni e scambi. Anche un festival del cinema piccolo è un evento che richiama risorse e che produce valore e che ha livelli di complessità notevoli perché i fattori in gioco sono molteplici e non tutti visibili. Se è vero che un evento consuma risorse, che cosa restituisce al territorio? Nella produzione di un festival anche di piccole dimensioni come il Marino Short Film Festival, ma con l'ambizione di crescere nel tempo la restituzione come beneficio per il territorio deve necessariamente andare oltre alla sola pratica di "produrre cultura", la sopravvivenza stessa di un festival o di un evento deve essere parte di un'economia del territorio. La scommessa è racchiusa nell'essere e nel fare. Quello che un territorio fa in termini di cultura (e comunica) è quindi importante tanto quanto la storia, la vocazione produttiva, la forma sociale, ossia il cosiddetto localismo identitario. Inoltre pensando sempre alle ricadute per il territorio il valore è soprattutto valore sociale, valore di scambio e valore di esperienze, ma è anche valore culturale e valore economico. Mi sento di sostenere che uno dei valori non specificatamente misurati del festival è la qualità delle relazioni sociali che mette in gioco, lo scambio con un pubblico che ovviamente determina un valore indiretto della manifestazione. Nella prima edizione del MSFF, insieme a tutto lo staff organizzativo, abbiamo coinvolto oltre alle Istituzioni comunali e sovracomunali, Partner provenienti dal mondo della scuola e organizzazioni sociali. Il format ha suscitato entusiasmo e coinvolgimento da parte del giovane pubblico. I ragazzi provenienti sia dal Liceo che da associazioni del territorio sono stati coinvolti nell'organizzazione generale e nella composizione della giuria. Tre le giurie istituite: La Giuria dei Ragazzi, la Giuria del Sociale e la Giuria composta da personaggi provenienti dal mondo del cinema ed operatori culturali. Nella selezione ufficiale non sono mancati i *fuori concorso* con dei focus tra autori e pubblico. Occasione di confronto su tematiche sociali del nostro tempo: il lavoro, fake news, migrazione e integrazione. Il Premio Marino Short Film Festival è stato dedicato alla memoria del Regista Alessandro Valori (amico del Circolo Mark Film) recentemente scomparso. In chiusura l'idea che un festival sia solo un pezzo del *fare* cultura e non *essere* parte di un'economia del territorio è la più grande minaccia per la sopravvivenza stessa di queste manifestazioni.

Luciano Saltarelli

**Le foto del servizio sono di Francesco Rossi*

www.senzafrontiereonlus.it/marino-short-film-festival

Diari di Cineclub | Media partner

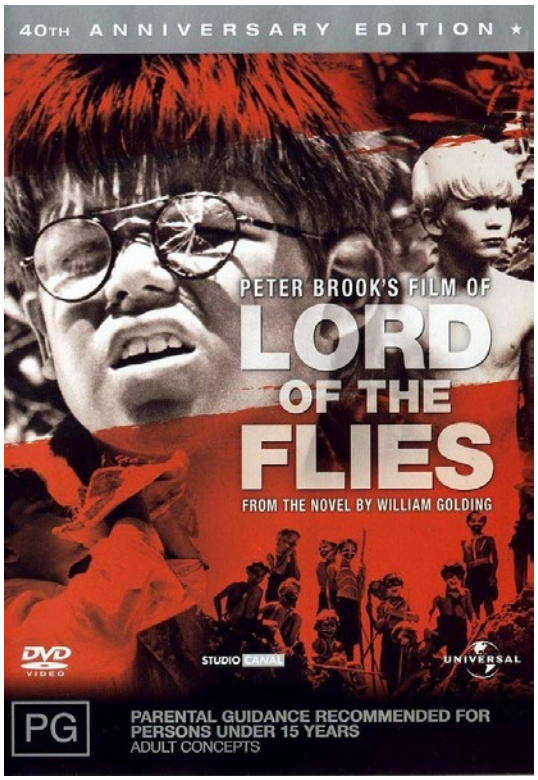
Il signore delle mosche (1963) di Peter Brooks

Quando l'uomo si fa lupo degli uomini

Demetrio Nunnari

Londra, 1984; è il conflitto atomico. Un gruppo di ragazzi – di nobili famiglie e allievi di un college rinomato – cerca scampo su un aereo per l'Australia. Ma questi s'inabissa nell'oceano, e solo una ventina si salva, trovando rifugio su un'isola deserta. Qui, la tragedia è presto rimossa da una imberbe incoscienza, e la vita è un idillio. Un entroterra rigoglioso e, ancor di più, un mare adamantino a cui Ralph non resiste. Tolti i vestiti, il biondino si concede al piacere inebriante d'un tuffo tra i gelidi flutti. E, in quel mentre, è un tutt'uno col creato. Dall'arenile Bombolo lo osserva: lui ha l'asma, e non può. Una grossa conchiglia, spinta dalle onde sul bagnasciuga, è usata come corno da richiamo per gli altri. Da ultimi, impettiti nelle loro uniformi, a passo di marcia, giungono quelli del coro mentre intonano un *Kyrie*. In assenza dei grandi, urge dotarsi di un autogoverno; di leggi condivise da tutti. E Ralph ne assume il comando. La cosa funziona e, messa da parte ogni ambascia, i ragazzi assaporano in quell'eden momenti di beltà e di stupore mai conosciuti. A poco a poco, però, un tarlo s'insinua nelle loro fragili menti. Paure ancestrali, istinti ferini. Si preda il primo cinghiale al grido di "viva la caccia, il sangue, la morte", e si vagheggia di un mostro che vive tra le fronde degli alberi, o che forse viene dal mare. In verità, è il corpo esanime d'un aviere scosso dal turbine del vento. Ma il panico fa il resto. Ne nasce una *bagarre*, e Jack e i "suoi" cacciatori, in spregio all'autorità del capo, s'avviano a stanarlo. Uccidono, intanto, un altro suino, impalandone la testa mozzata a mo' di feticcio. Il piccolo Simon vi si imbatte, e ne osserva la carne martoriata dalle mosche. Il mostro non esiste, e bisogna dirlo a tutti. Non lontano, attorno al fuoco sottratto ai compagni, i ribelli son preda di un'orgia di canti e di danze. È buio pesto, e un fruscio tra il fogliame risveglia in loro l'antico terrore. La creatura è tornata nelle sembianze di Simon per attaccarli. E così gli scagliano contro una pioggia di lance che non perdona. Poco dopo, Ralph e alcuni fedeli incontrano i faziosi di Jack: restituiscano le lenti di Bombolo, rubate per ravvivare il falò. Ma il confronto degenera, e il ragazzino precipita dalla scogliera colpito da un grosso macigno. Adesso è il turno di Ralph. Impazziti, lo inseguono, dando fuoco alla boscaglia per cingerlo d'assedio. Ma questi, giunto alla spiaggia, inciampa ai piedi di un'ombra. È un *marine*, portato sin lì dalle fiamme. Ed è incredulo. Uno dei carnefici gli si avvicina, e i suoi occhi implorano aiuto. Ralph è in lacrime. Tratto dal romanzo omonimo di Golding, il film esordisce con un cenno palese a *1984* di Orwell. Anche la sua narrazione si snoda, difatti, all'interno di quel genere distopico che – precorrendo infausti scenari di politica e cultura – fa da monito sinistro alla coscienza sociale. Sempre accade che l'uomo sia lupo degli uomini, e preservare se stesso è il tratto dominante del suo temperamento. Lo dimostra un'attenta regia, che disloca lungo il racconto dettagli per nulla fortuiti. I compiti scolaretti, posti in salvo dalla barbarie degli adulti. E poi l'isola; il paradiso terrestre. Qui, una scenografia volutamente naturale – che dà risalto alla parvenza di realtà – ci consegna inquadrature d'indicibile bellezza: i bambini vivono in simbiosi adamitica con l'ambiente senza alcuna inibizione. Ben presto, però, questa loro letizia primigenia s'incrina. Alle prime tensioni il gruppo si spacca e regredisce. Quelli che son capeggiati da Ralph si compiacciono dei soli frutti della Madre Terra. Gli altri trovano, invece, in un'attività venatoria assai smodata sia l'appagarsi d'un bisogno primario che il conforto da oscure inquietudini. In quest'ottica, la rivalità tra Ralph e Jack ben si presta ad una più complessa lettura. Il primo è la parte pensante dell'*Io*, che vigila sugli impulsi e li asseconda, li mitiga, o rimuove nei casi estremi. L'ultimo incarna, invece, le istanze dell'*Es*: la spinta caotica delle pulsioni corporee e la volontà di giungere al piacere ad ogni costo. Bombolo è, infine, il *Super-io*; il censore morale che giudica gli atti e i desideri altrui. Egli è la memoria storica collettiva, vissuta però come intralcio al soddisfacimento del desiderio. È lui che, mettendoli in guardia, racconta ai piccini del nucleare, della corsa agli armamenti e della Guerra Fredda. Gli occhiali che indossa, non a caso ambiti da tutti, solo a lui consentono di volgere lontano lo sguardo. E servono poi a tenere acceso il fuoco prometeico della ragione. In tal senso la sua morte è – sul piano narrativo – quel male necessario che prelude allo scardinamento di ogni freno inibitorio. È il punto di non ritorno; la discesa agl'inferi. Adesso è Ralph la vittima da dare in olocausto a Satana, il signore delle mosche. Dopo una corsa rovinosa, però, il ragazzino è tratto in salvo da un navigante. L'uomo osserva sgomento quello scempio. Ma – ironia della sorte – porta una divisa, è appena tornato dalla guerra dei grandi, ed anche a lui è greve la coscienza

Demetrio Nunnari

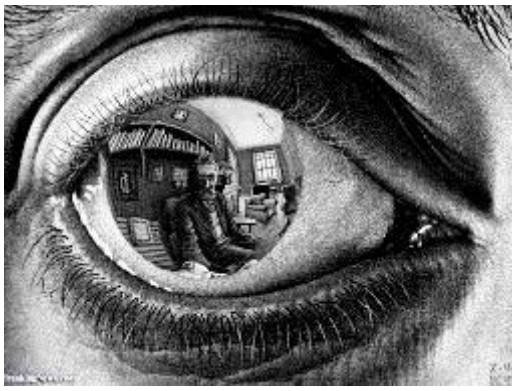


Il primato della coscienza nell'elaborazione cinematica

Carmen De Stasio

Oltre la canonicità di segni terminali – nei quali insiste la cinematografia debilitata, omologata per generi e dimenticabile, le relazioni artistiche delineano la pienezza di una coscienza coerente con lo svolgimento di quanto R. Jackobson definisce *senso del presente*. Ed è nel senso del presente di talune pellicole (non sempre marcate da successo di pubblico) che l'elaborazione cinematica manifesta una realtà coscienziale che si avvale di mezzi, tecniche, modalità nella robustezza di esperienze in continuo farsi. Nello spazio di congruenza artistica, la realtà coscienziale è in grado di formulare una visione che, nel gestire la caducità dell'ovvio, può rappresentare una rivelazione non secondaria ai fini del conseguimento di quanto esiste in forma immaginale. È un fatto che nella mente avvenga la formulazione dell'immagine desunta da cose-strumenti relativizzati alla singolare percezione della realtà con la quale si assume un legame per appartenenza, anche se non sempre si tratti di un legame vettorializzato dall'ambiente consuetudinario. Proprio guardando a una siffatta modalità percettiva, l'elaborazione cinematica raggiunge l'apice della coscienza nel momento in cui va a coprire ambiti inattesi rispetto all'obiettivo, dotandosi di una stabilità che, piuttosto che sostituirsi all'immagine mobile, ne riduce l'iconismo e ricompone un movimento che intraprende insospettabili cadenze pur esse ponderate come ambito di meditazioni tutt'altro che accelerate. Stando tali parametri, è possibile forgiare l'immagine mentale di una neomorfica struttura nel progredire in una robustezza capace di convertire i propri componenti in originalità, ammesso che non tale si configuri nella formulazione fisica totale ma che lo sia, quantomeno, nelle modulazioni primarie. Evidente l'impostazione modulare di *Shining* di S. Kubrick. Nel film – artisticamente mai agé per via di un'articolazione contemplata nelle misure tanto tecniche che volumetriche, oltre che intessute in un'impostazione gravida di elementi corrispondenti di tale potenza intellettiva, da fluidificare quasi definitivamente la trama in sé si ravvisa l'equivalente impegno nel conferire effetti che sintetizzano esponenze materiche in contenuti d'intelligenza, quell'intelligenza alla quale Bergson riserva il ruolo di strumento in grado di codificare l'attenzione e l'intenzione successivamente riversate nell'azione, anche quando l'azione è appena un dato visibile adottato nella lenta e articolata evoluzione di un *farsi* tramite innesti che non trasmigrano, né permettono insinuazioni, ma che convincono per la duttile *nuance* di equilibri anche nei casi in cui ci si attenda asprezza o combustione. Dal momento che l'intelletto ritiene un'azione svolta, l'intelligenza assumerà la permanenza della svolta nella sua modularità, assolvendo a tensive re-invenzioni che non si esauriscono nell'algida frontalità, ma che si sforzano di progredire verso una corrispondenza tra il vedere come fatto e la modalità intima del vedere, andando a concepire il visibile all'interno di una rete labirintica di possibilità, tra le quali non è concesso di distinguere i contrasti o le giustapposizioni, né il dato accessorio da quello – sollecitato dall'abitudine visiva – al centro scenico. *Shining* in tal senso dà eccellente prova, sebbene altre pellicole possano giovarsi di una tale ricucitura (tra le più recenti, penso all'inglese *The party*). È vero che esista un vedere artefatto quanto un vedere assuefatto ed è proprio per arginare siffatte condizioni insistenti per contingenza o facilitazione che l'agire cinematico assuma in sé la ricerca non già di un esistere disperso nell'obiettivo, quanto di un punto che prospetti un inizio continuato e suscettibile di (diversi gradi di) consapevolezza. Sovente, l'abitudine a scansionare la visuale in base a un ordine centralizzato sulla soggettività induce a considerare la frontalità come segno incongruo, improvvido a riscattare qualsivoglia soggetto trionfante nell'apprezzamento diretto, che non sia degno di valore o, ciò che è peggio, sia alterabile in assenza di dignità. Tuttavia, dietro la parvenza di intenzioni nobili, resta imbrigliato il tentativo di percepire quanto ci si attenda mascherato da ipotesi astrattive. Un paradosso ed è a tal proposito che l'intelligenza interviene quale struttura sospesa per co-relazioni, coordinazione e sub-ordinazione di molteplici e (ri)producibili micro-invenzioni successive ad abilità permeate nel segno dell'osservabile-osservato, preambolo a un'innovata consistenza, nella quale il fatto si compone di più elementi che non è possibile disgiungere tra loro. È (almeno parzialmente) in questo che riconosciamo il primato della coscienza cinematico-elaborativa: un accesso all'inventiva e, pariteticamente, all'invenzione. Non solo: è realtà che scruta e che è scrutabile dal punto di vista operativo, quanto dai punti di vista variabili e presenti in una distanza solo fisica. Inventiamo ogni giorno, a meno che non ci s'imbatta in una fissità adusa alla ridondanza; dimentica degli assemblaggi o delle moltiplicazioni riferibili a una flessibilità che include sempre tanto l'impianto razionale che emozionale. Viepiù, interagiamo con un'inventiva tesa a rendere efficiente l'elaborazione immaginale del vedere-videor che si oppone alla realtà specchiante di condizioni egocentriche, validate dall'auto-manifestazione, come da un percepire che ruota su se stesso con una frequenza limite e limitante e che per questo provoca prostrazione, disorientamento. Non-riconoscimento. L'agenda coscienziale rileva così il territorio di un'arte che recupera la natura articolata di relazioni in una fattibilità evolutiva e che, pertanto, non assume mai un ruolo secondario. Per altro, sollevando dall'ordinaria frontalità il piano di registrazione memoriale, essa valida pure le potenziali curvature di immagini all'interno di un'architettura mobile che orchestra una tale ritmicità intrinseca, da scongiurare lo sconfinamento in una geometria priva di *abilità emozionale* (H. Bloom). In questo modo, la parola coscienziale assume il primato del video(r) quale performativa vorticosità e valorizza l'elaborazione cinematica nelle sue componenti connettivali, prescindendo da qualsiasi deragliamento bustrofedico.

Shining


Maurits Cornelis Escher

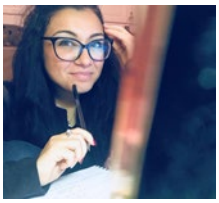
René Magritte

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Σ L'architettura mobile in «viaggio nell'infinito →∞

Alla scoperta del viaggio dantesco #3

Ben son, ben son Beatrice



Martina Michelangeli

Nella *Divina Commedia* ci sarà l'apparizione di Madonna Beatrice (*Madonna* è per *la mia donna*, come veniva indicata nella poetica medievale la donna alla quale il poeta dedicava le liriche d'amore) nel canto XXX del *Purgatorio*, in cui lei chiamerà per nome (e sarà la prima volta che accade all'interno di tutta l'Opera) il pellegrino Dante e lo ammonirà:

"Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora;
ché pianger ti conven per altra spada".
Purgatorio XXX, vv. 55-57

Beatrice ricorda al poeta di averlo sostenuto nella sua vita giovanile per guidarlo nella via della virtù, ma alla morte dell'amata egli si è perso nel peccato ed è ora suo compito riportarlo verso la salvezza della sua anima:

Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte vòlto.
Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui.
Purgatorio XXX, vv. 121-126

Chi era questa donna tanto lodata da Dante? Il poeta presenta Beatrice ai lettori nella *Vita Nuova*, opera giovanile composta nel genere letterario del prosimetro, cioè l'insieme di testi poetici accompagnati dal testo in prosa, usato per commentare le composizioni poetiche e per narrare situazioni e vicende della vita del poeta. Dante, attraverso la poesia dello *Stilnovo*, presenta la donna come una figura nuova, ricca di riferimenti simbolici e descrive la bellezza di Beatrice attraverso un linguaggio dolce e razionale nello stesso tempo: l'intento del Fiorentino è di raccontare la sua vicenda autobiografica unita alla sua avventura intellettuale di poeta.

Nel testo si racconta del primo incontro fra Dante e Beatrice, figlia di Folco Portinari, che avvenne all'età di nove anni a Firenze. L'incontro verrà raccontato anche dal primo fedele di Dante, Giovanni Boccaccio, nel suo *Trattatello in laude di Dante*:

"Era intra la turba de' giovinetti una figliuola del sopradetto Folco, il cui nome era Bice come che egli sempre dal suo primitivo, cioè Beatrice, la nominasse, la cui età era forse d'otto anni, leggiadretta assai secondo la sua fanciullezza, e ne' suoi atti gentilesca e piacevole molto, con costumi e con parole assai più gravi e modeste che il suo picciolo tempo non richiedea; e, oltre a questo, aveva le fattezze del viso dilicate molto e ottimamente disposte, e piene, oltre alla bellezza, di tanta onesta vaghezza, che quasi una angioletta era reputata da molti. Costei adunque, tale quale io la disegno, o forse assai più bella, apparve in questa festa, non credo primamente, ma prima possente ad innamorare, agli occhi del nostro Dante: il quale, ancora che fanciul fosse, con tanta affezione la bella imagine di lei ricevette nel cuore, che da quel giorno innanzi, mai, mentre visse, non se ne dipartì."

Da quell'incontro il giovane Dante rimane colpito dalla bellezza della piccola Beatrice. Nove anni più tardi, cioè all'età di diciotto anni, ci sarà un nuovo incontro fra i due e in quell'occasione ci sarà il saluto della donna, che porterà all'innalzamento della passione del poeta per la giovane, con la scrittura di liriche d'amor cortese a lei dedicate:

"Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: sospira."
Rime, dalla Vita Nuova, XXVI

Dante ripercorre le esperienze d'amore suscitate dalla bellezza della donna, amore non solo positivo ma che può portare anche alla sofferenza nel cuore del poeta: la sola presenza dell'amata porta nell' animo di Dante un forte turbamento, tanto da essere schernito in un'occasione dalle altre donne e dalla stessa Beatrice:

"Con l'altre donne mia vista gabbate,
e non pensate, donna, onde si mova
ch'io vi rassembri sì figura nova
quando riguardo la vostra beltate."
Rime, dalla Vita Nuova, XI, vv. 1-4

La sofferenza d'amore sarà massima nel momento della prematura morte dell'amata (1290), che portò il poeta nello sconforto. Dante cercherà di superare questa crisi dedicandosi completamente alla scrittura, agli studi filosofici e teologici: il poeta sente di essersi smarrito e di subire un senso di perdita data dall'assenza dell'amata:

"Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita."
Inferno I, vv. 1-3

I continui sospiri e i ricordi di Dante rivolti verso Beatrice faranno avere al poeta una visione, in cui la donna appare con lo stesso aspetto di quando Dante la vide per la prima volta rivelando il compito del Fiorentino: dovrà esaltare Beatrice e trasformare il suo pensiero in uno "spirito peregrino" per poter raggiungere il cielo e contemplare da vicino gli occhi dell'amata. I sentimenti di tristezza dati dalla scomparsa della donna portano alla formazione di quella figura che sarà di rilievo nella *Commedia*: Beatrice diventa sia nella storia di Dante uomo che di Dante poeta una guida sicura, a tal punto che Dante concluderà la *Vita Nuova* promettendo alla "donna gentile" un'opera più ambiziosa per esaltarla ancora di più agli occhi dei lettori:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia secula benedictus.

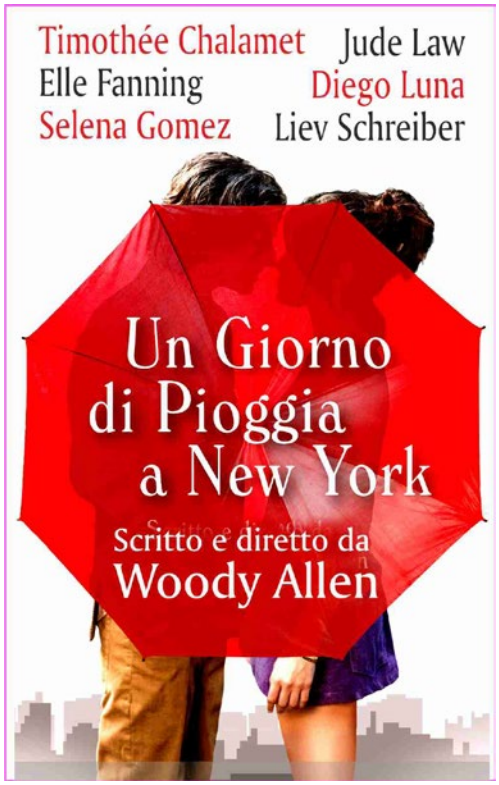
Questa promessa sarà mantenuta ventitré anni più tardi proprio con la composizione della *Divina Commedia*.

Martina Michelangeli

Un giorno di pioggia a New York

Paola Dei

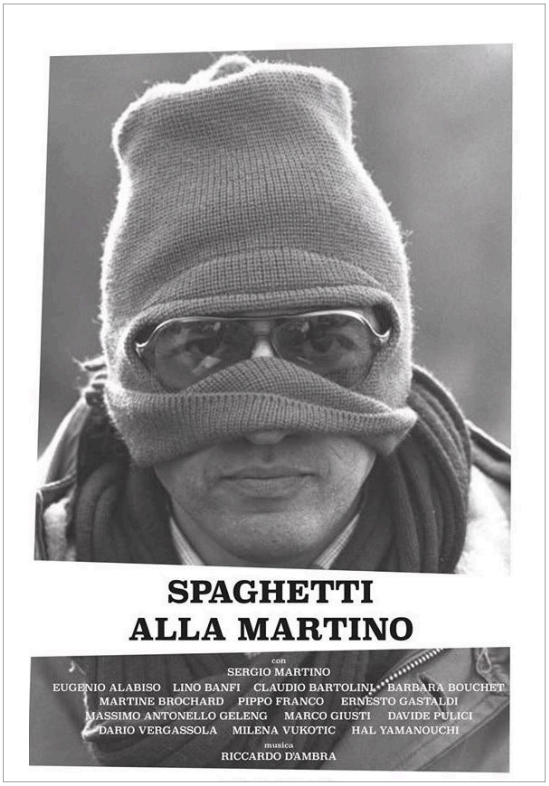
Il regista neworkese Woody Allen, uno dei registi più prolifici della storia del cinema noto per aver passato oltre trenta anni in psicoterapia, quasi in contemporanea con il suo ottantaquattresimo compleanno non perde lo smalto e la vena ironica ed esce nelle sale cinematografiche con il suo cinquantatreesimo film da regista. Godibile, intelligente, leggero ma non banale dove traspirano temi a lui cari come la filosofia, la psicoanalisi e un umorismo ebraico tutto personale, *Un giorno di pioggia a New York -A Rainy Day in New York*, nelle sale cinematografiche in questi giorni distribuito da Lucky Red. La fotografia é di Vittorio Storaro, la scenografia di Santo Loquasto ed é interpretato da Timothèe Chalamet, Elle Fanning, Selena Gomez, Jude Law, Diego Luna. Chalamet dopo il successo avuto con il film *Chiamami con il tuo nome* di Luca Guadagnino e dopo esser stato ufficialmente dichiarato icona di stile del 2019, torna nelle sale cinematografiche interpretando una sorta di elfo che fra le strade di una piovosa New York, cerca di passare almeno un giorno con la ragazza di cui é innamorato ma i desideri di Ashleigh Enright sembrano contrapporsi ai suoi modificando tutti i piani.Un carosello agrodolce dove, senza troppi drammi, vediamo ribaltate tutte le situazioni di partenza e dove spiccano le solite trovate geniali del cineasta statunitense ancora in lotta con le accuse fattegli da Dylan Farrow, motivo per il quale il suo film viene distribuito in molti paesi dell'Unione Europea ma non in America. Amazon Studios non gli ha infatti rinnovato il contratto e negli USA chi vuol vedere il film deve prenotare un viaggio a bordo delle American Airlines e volare sopra i cieli di New York. Una distribuzione di certo originale che però ben si adatta alla singolarità del fecondo regista newyorkese. Il rigoroso e particolareggiato impianto descrittivo risponde sia alle esigenze di carattere tecnico sia a quelle di carattere artistico conducendoci dentro una storia corale dove ognuno esprime il suo personale punto di vista con una visione a tutto tondo su una storia d'amore che si trasforma, si comprime, si gonfia, modifica sotto i nostri occhi senza, fortunatamente, costringerci a complicati ragionamenti filosofici. Un gioco di rincorse di due fidanzatini della New York bene che unisce momenti scoppiettanti e momenti volutamente deludenti che si alternano fra colpi di scena, trovate inconsuete, ragazze provocanti, artisti frustrati e in mezzo ad una capacità tutta personale del regista di mostrarci la grande mela da una prospettiva sempre insolita e più umanizzata dove, a parte qualche cellulare, la tecnologia viene bandita per lasciare spazio ai fenomeni naturali e a trasparenti ombrelli che ci permettono di vedere le espressioni ora stupite, ora deluse, ora stranite di Gatsby, alias Chalamet, che si é anche reso leggermente fastidioso prendendo le distanze dal regista e dal film dopo averlo interpretato. Misteri della grande mela o ruolo in sintonia con il personaggio che scopre di essere figlio di una escort o meglio di una "puttana", come la madre stessa ammette in un monologo che appare quanto di più naturale possa esserci. Non mancano certo le tipiche frasi lapidarie del regista, che dopo aver affrontato la mancata distribuzione in America, non si è posto troppi problemi e ha già iniziato a girare un altro film in Spagna. Potenza della vera passione e di un regista che ama il proprio lavoro divenuto per lui un percorso di vita. "Cosa c'é di più sexy della perdita di memoria a breve termine?" dice Chalamet per farci comprendere quanto le sensazioni più scoppiettanti siano impreviste e imprevedibili. A lui fa eco Ashleight:" La mia amica ti considera la cosa più favolosa dopo la pillola del giorno dopo". Ma indimenticabile anche Chan che sostiene:" Ti rendi conto? Studia scienze politiche e non gli hanno mai detto che Lincoln é stato assassinato". A loro risponde Connie: "Non esistono giornali non scandalistici". "Abbiamo parlato del mestiere più antico del mondo. Il giornalismo? No quello é il secondo". E concludendo Allen ci saluta dicendoci da artista che: "La vita reale é per chi non sa fare di meglio".



Paola Dei

Notizie da Sherwood

Esce Spaghetti alla Martino



E' in uscita *Spaghetti alla Martino*, film documentario di Daniele Ceccarini e Francesco Tassara dedicato a Sergio Martino, uno dei pochi registi del cinema italiano ad aver attraversato con eleganza e versatilità quasi tutti i generi cinematografici (le biografie parlano di *66 regie, 44 sceneggiature, 5 film da direttore di produzione*) e che ha raggiunto l'apice della sua produzione artistica tra i fortunati anni Settanta e Ottanta, periodo d'oro del cinema italiano, rivolgendosi sempre ad un pubblico popolare con numerosi film diventati oggi cult; un regista un tempo snobbato dalla critica nazionale ma amatissimo dal pubblico e dai registi "stranieri" di oggi, funamboli del cinema postmoderno che attraversa i generi, in particolare Tarantino. Giallo, avventura e commedia sono i principali macro-filoni che caratterizzano la sua ampia carriera costellata da titoli cult come i thriller *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971), *Tutti i colori del buio* (1972), *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973), la commedia *Giovannona coscialunga disonorata con onore* con una giovanissima *Edwige Fenech*; *L'allenatore nel pallone* (1984), *Occhio malocchio prezzemolo e finocchio* (1983) con Lino Banfi; il post-atomico *2019: dopo la caduta di New York* (1983), fino all'azione e alla fantascienza con *Vendetta dal futuro* (1986), passando per western come *Mannaja* (1977), polizieschi come *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973), noir come *La città gioca d'azzardo*, (1975), avventura e cannibalico con la "trilogia della giungla" composta da *La montagna del Dio cannibale* (1978), *L'isola degli uomini pesce* (1979) e *Il fiume del grande caimano* (1979), fino al periodo televisivo, dimostrando una repentina capacità di adattamento a generi e contesti molto diversi. Il documentario racconta la sua carriera storicizzando la filmografia, una stagione unica, quando il cinema di genere italiano era una grande industria, la seconda dell'occidente dopo quella americana. Attraverso i racconti diretti del regista e il contributo di attori, amici e collaboratori, vengono accostati ricordi di lavoro e di vita proponendo una panoramica inedita su di un eccezionale ed elegante autore. Oltre alla testimonianza del regista Sergio Martino anche numerosi amici, attori e collaboratori partecipano al film: Lino Banfi, Pippo Franco, Milena Vukotic, Barbara Bouchet, Dario Vergassola, Martine Brochard, Hal Yamanouchy, lo scenografo Massimo Antonello Geleng, il critico Davide Pulici di Nocturno, il saggista Claudio Bartolini, il montatore Eugenio Alabiso, lo sceneggiatore Ernesto Gastaldi e il critico Marco Giusti.

D.C:

Il regista Sergio Martina

Premi tesi di laurea Pier Paolo Pasolini 2019

Mercoledì 18 dicembre la cerimonia di premiazione a Bologna

Si è svolta la cerimonia di premiazione della XXXV edizione del premio per tesi di laurea e di dottorato riguardanti l'opera e la vita di Pier Paolo Pasolini, fondato da Laura Betti nel 1980 e bandito annualmente dal Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Fondazione Cineteca di Bologna. La commissione della XXXV edizione del Premio Pier Paolo Pasolini era composta da Marco Antonio Bazzocchi (Presidente), Luciano de Giusti, Massimo Fusillo, Hervé Joubert-Laurencin e Niva Lorenzini. Nella Sala Cervi della Cineteca sono stati premiati i due vincitori, alla presenza di Roberto Chiesi e dei due membri della giuria Marco Antonio Bazzocchi (presidente) e Luciano De Giusti. Tra gli ospiti anche il presidente del Centro Studi Piero Colussi, che ha portato il saluto dell'istituzione friulana dando appuntamento a tutti a Casarsa per la cerimonia della 36a edizione. Il premio 2019 per la miglior tesi di dottorato è stato assegnato ad Andrea Cerica, per la sua tesi intitolata "Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri" e discussa presso l'Università di Pisa. Per quanto riguarda la miglior tesi magistrale, invece, la giuria ha premiato il lavoro di Matteo Boriassi "Il nuovo teatro e il suo doppio. Pasolini e le avanguardie degli anni '60: Living Theatre, Grotowski, Bene", tesi discussa presso l'Università di Bologna. A seguire la proiezione del film *Non è un sogno* (2019), di Giovanni Cioni, alla presenza del regista.

DdC

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. l'Unità - Martedì - 12 novembre 1957

Le forbici clericali continuano ad agire

Altri film insabbiati nei meandri della censura. Andreotti eterno supervisore - Minacce di tagli per « Il sale della terra » e per « Le streghe di Salem», tratto dal dramma di Miller - Potremo vedere « Il quarantunesimo »?

Mino Argentieri

Nei corridoi della direzione generale dello Spettacolo si respira nuovamente aria andreottiana. Circolari e pratiche si affastellano sul tavolo dell'onorevole Resta, ma poiché il sottosegretario è noto per la sua incompetenza in materia cinematografica e per i rapporti di buon vicinato con Andreotti, il quale ha mosso le pedine indispensabili al fine di insediare in via Veneto un compiacente esecutore delle direttive dell'Azione cattolica, l'ultima parola su ogni questione di una certa «delicatezza» politica spetta al ministro delle finanze. Conoscendo i trascorsi dell'on. Andreotti (non c'è da stupirsi se è ricominciata l'estenuante trafila di produttori e noleggiatori, peroranti la causa di qualche disgraziatissimo film, perdutosi nel kafkiano groviglio della burocrazia. «Quando trattavamo con Brusasca — sospirano con rimpianto gli interessati — era un'altra cosa!». «D'accordo — replica loro l'imperturbabile De Pirro — mai i tempi sono cambiati. Che colpa ne ho se è stata pubblicata l'enciclica *Miranda Prorsus*? Io sono un funzionario, applico disposizioni precise. Piuttosto, cercate di venirmi incontro e d'intuire da quale parte soffia il vento». Comprendere in quale direzione oscilla l'ago della bussola, però, non è cosa acquisita una volta per sempre, allorché un film viene ritenuto «propaganda del Comitato dei partigiani della pace» sotto il governo Scelba e «autentico messaggio cristiano» Segni imperante, oppure è giudicato «immorale» da Ermini e a posto con la morale corrente da Brusasca. Da una tale confusione di lingue e d'interessi, che brilla per la mancanza di rispetto verso il buonsenso e verso i diritti dei cittadini, ora promossi a maggiore età, ora retrocessi al livello intellettuale dei minorenni, non é facile uscire con un minimo di chiarezza d'idee. Capita così che una ditta distributrice, confortata dal successo di alcuni film americani sulla «gioventù bruciata», presenti in censura il film *Delitto sulla strada* di Don Siegel, convinta di non pestare i piedi ad anima viva e apprenda, invece, che la commissione di revisione di primo grado ha espresso un giudizio negativo. L'opera di Don Siegel ha ottenuto unanimi consensi dalla critica statunitense; nessuna ombra di compiacimenti morbosi per situazioni violente e paradossistiche vi traspare, semmai l'analisi di alcuni settori della gioventù di oltre Oceano è fatta con un realismo che mette a punto l'intendimento critico degli autori nell'accostarsi a taluni scottanti fenomeni della realtà di quel Paese. Ma tutto ciò esorbita dalla comprensione dei censori, allarmati — a quanto pare — dai riflessi perniciosi che il film provocherebbe sulle giovani generazioni. «Vietate il film ai minori di 16 anni» — hanno suggerito i rappresentanti della casa noleggiatrice. La proposta è caduta nel vuoto ed ora il verdetto definitivo dipende dai ponzamenti della commissione di appello. Già sentiamo ribollire d'indignazione i soliti giornalisti democristiani, pronti a rimproverarci di suonare sulle corde della demagogia e di spaccare un capello in mille invisibili strisce. «Si tratta di un caso isolato, che forse si risolverà benevolmente». No, non si tratta di una macchia isolata nel corpo della censura, perché altri film, distribuiti dalla medesima società, sono stati confinati in quella terra di

LIBRI SULLA RESISTENZA

La nipote di Manet

LE FORBICI CLERICALI CONTINUANO AD AGIRE

Altri film insabbiati nei meandri della censura

PRESSO ROMA STA SORGENDO UN NUOVO GRANDE CENTRO INDUSTRIALE

Le squisitezze della cucina cinese gustate in un'atmosfera da Far West

"Il libro della fame.. di Giosuè de Castro

ANTOLOGIA DI POETI

nessuno, ove timori e psicosi si rivestono di forme impalpabili e una fitta, impenetrabile nebbia ammanta ogni deliberazione: il regno, insomma, del «ni» ufficiale e del «no» ufficioso. Le speranze rimangono appese ad un sottile filo, sul quale i censori volteggiano con funambolesco virtuosismo. Qui non sussistono neppure vaghi problemi di moralità, di difesa del pudore, del sentimento religioso e patriottico, contemplati da leggi in contrasto con la Costituzione: si anticipano soltanto capziose, ridicole obiezioni di opportunità politica. Prendiamo gli esempi più freschi. In Italia si acquistano *Il sale della terra* e *Les sorcières di Salem*. Forse neanche monsignor Galletto manifesta molte riserve nei confronti dei due film, tuttavia la censura è ròsa da un amletico tarlo: perché autorizzare la circolazione di un'opera (Il sale della terra) che esalta la solidarietà dei lavoratori americani, un'opera autentica e anticonformista, realizzata in regime maccartista, al di fuori dei monopoli hollywoodiani e firmata da un gruppo di cineasti, i cui nomi sono stati inseriti nelle liste nere (Herbert Biberman, Michael Wilson e altri?). Perché consentire la diffusione di un film (Le sorcières de Salem), prodotto in Francia e tratto dal Crogiuolo di Arthur Miller, che condanna il fanatismo, la discriminazione, l'intolleranza? Allora, in attesa di una sentenza alla luce del sole, che pioverà non si sa quando o non sarà mai emessa, si azzarda l'ipotesi di apportare qualche taglio, qualche modifica, tanto per intendersi fin dall'inizio; per la bisogna eventualmente si trova sempre a portata di mano un Rondi, che si disimpegna con bastante faccia tosta ogni qualvolta spunti un Rosso e Nero o un Colui che deve morire da correggere. I noleggiatori, intrappolati fra due fuochi, temporeggiano, riflettono, accondiscendono, sì rivolgono alle amicizie influenti. Un famoso produttore, prima di presentare in censura *Un re a New York*, ha proiettato il film dinanzi a De Pirro, ad Andreotti e persino al Presidente della Repubblica e, stando a quello che ci riferiscono, il suo cuore sobbalzava ad ogni reazione degli illustri personaggi. Amici c confidenti sono informati con dovizia di particolari sulle oscillazioni del termometro censorio, ma provate a manifestare l'intenzione di informare l'opinione pubblica sulle vicissitudini che attraversa il film X, vi sentirete assai spesso rispondere: «No, per carità, ci danneggereste, caso mai se ne parlerà in seguito». Intanto, non si sente più parlare neppure del *Quarantunesimo* e di *Otello*, annunciati, a suo tempo, di imminente programmazione e selezionati per la Settimana del cinema sovietico, indetta dall'Unitalia per la fine di novembre. Non vorremmo che essi seguissero la triste sorte di numerosi film sovietici, rimasti bloccati per anni in censura o alla dogana. Queste le ultime novità di madama Anastasia, in pieno fervore di iniziative. Chiamare in causa i responsabili, stampare a caratteri cubitali nomi e cognomi serve fino a un certo punto. Se s'intende modificare veramente il corso degli avvenimenti e rimuovere le barriere erette allo scopo d'impedire il fluire delle idee, urge ricorrere a metodi radicali: mutare le leggi che regolano la censura. Alla Commissione interni della Camera, sull'argomento la discussione è iniziata; ci riserviamo, in una prossima occasione di mettere al corrente i lettori sull'andamento del dibattito e sulle posizioni assunte dalle varie associazioni di categoria.

Mino Argentieri

Non abbiamo bisogno di Dio per amare l'uomo. Tanto meno abbiamo bisogno dei suoi ministri

In me l'ateismo non è né una conseguenza, né tanto meno un fatto nuovo: esso esiste in me per istinto. Sono troppo curioso, troppo incredulo, troppo insolente per accontentarmi di una risposta così grossolana. Dio è una risposta grossolana, un'indelicatezza verso noi pensatori: anzi, addirittura, non è altro che un grossolano divieto contro di noi: non dovete pensare! [....] Il concetto di Dio fu trovato come antitesi a quello di vita, in esso fu riunito in una terribile unità tutto ciò che vi era di dannoso, di velenoso, di calunnioso, tutto l'odio mortale contro la vita. Il concetto dell'al di là, del vero mondo fu creato per disprezzare l'unico mondo che ci sia, per non conservare più alla nostra realtà terrena alcuno scopo, alcuna ragione, alcun compito! I concetti di anima, di spirito, e, infine, anche quello di anima immortale, furono inventati per insegnare a disprezzare il corpo, a renderlo malato - cioè santo - per opporre a tutte le cose che meritano di essere trattate con serietà nella vita.

(Friedrich Wilhelm Nietzsche, Ecce homo)

Donne e giovinetti amanti,/viva Bacco e viva Amore!/Ciascun suoni, balli canti!/Arda di dolcezza il core!/Non fatica, non dolore!/Ciò ch'a a esser, conviene sia./Chi vuol esser lieto, sia:/di doman non c'è certezza.

(Lorenzo de' Medici, noto il Magnifico, Trionfo di Bacco e Arianna o Canzona di Bacco, Firenze, probabilmente 1490)

Antonio Loru

A tutti gli animali il Dio di Abramo, Isacco, Giacobbe e dell'ultimo nato, Gesù, il Cristo, secondo i racconti comuni ai racconti di altre religioni o delle culture comuni dei popoli antichi, dell'area eurasiatica e africana, che di divinità almeno ne avevano in abbondanza, e ancor di più aiutanti, semidei, titani, giganti e demiurghi, ché creare l'universo in forma di mondo o mondi, non è cosa di poco conto; a tutti gli animali, Dei monocratici o collegi divini, a prestar fede ai racconti delle loro gesta primigenie narrata in libri, rotoli, volumi e pergamene, avrebbero dato una virtù particolare e specifica, all'atto stesso della creazione dei primi esemplari prototipi: agli erbivori, la velocità per scampare agli agguati, ai carnivori l'astuzia, la forza, la scaltrezza nel tendere agguati, agli uni e agli altri le capacità mimetiche, il fiuto, la vista finissimi, l'attenzione a ogni pur minimo movimento e odore atto a scovar la preda, ovvero, se si è preda, scappare repente, lasciando il predatore a bocca asciutta. E all'uomo? All'uomo l'intelligenza, *il ben dell'intelletto*, consideriamo la nostra *semenza:/fatti non* fummo *per viver come bruti/ma per seguir virtute e conoscenza*. E allora perché gli uomini, e in maggior parte le donne pie, i seguaci e le seguaci, i fedeli e le fedeli si rifiutano di usarlo *il ben dell'intelletto*, e si rifugiano in formule codificate, in preghiere, in riti apotropàici, e non si affidano alla scienza, che per statuto pone a protocollo delle sue indagini la ragione e l'intelligenza, dono esclusivo di Dio all'uomo, stando sempre ai poemi e agli antichi testi sacri; perché questo disprezzo del più grande dono che Dio ha fatto all'uomo e solo all'uomo; perché, quando si tratta di vita e di morte, questa cocciuta ostinazione a non voler accettare che se è data nell'ordine del tempo la prima, la seconda necessariamente ne consegue, e alcune altre cosucce che tra questi due eventi ineludibili ci accadono: la malattia, il dolore, l'infelicità? Ma anche tutti i loro contrari, beninteso! Ad onor del vero, la prima donna, la madre biologica di tutti noi, Eva, (contro il parere di Adamo), ci provò, (e riuscì): sfidò il divieto e mangiò il frutto della sapienza delle scienze teoretiche, logiche e fisiche e per aggiunta morali, cioè del bene e del male, privati e comuni. Di questo si può cercar di dare spiegazione ai giovinetti, ai maschi adulti, specie a quelli sposati, non v'è bisogno alcuno. Ma mal gliene, e ce ne, incolse!

"Il discorso della Montagna". Dipinto di Carl Heinrich Bloch

Certamente è questo il motivo principe per cui per tanto tempo le donne sono state rigorosamente tenute lontane dalla politica e dalla cultura: troppo curiose, e la curiosità è il primo lievito dell'intelligenza, e l'intelligenza non vuole jingle, pretende spiegazioni; il mondo avrebbe evitato tante tragedie e sofferenze, se a governare nelle bulè, nei tribunali, nelle imprese economiche, fossero state le donne con la forza della loro intelligenza e non gli uomini con la violenza della loro ottusità. Forse. Oggi la donna in politica e in carriera deve gareggiare con gli uomini in un sistema creato a immagine e somiglianza dell'uomo, per cercare consenso in questo sistema politico, economico e in definitiva culturale, deve mascolinizzarsi, rinunciare alla sua intelligenza emotiva. Sia come sia. Una leggenda metropolitana, purtroppo oggi di nuovo molto diffusa racconta al confuso uomo qualunque del nostro tempo che *se Dio non c'è allora tutto è possibile!* È con tutta evidenza vero il contrario, e la storia e la mitologia, che altro non è che un modo arcaico di raccontare la storia, mica tanto diverso dalla nostra *nuova scienza* della storia, lo dimostrano ad abundantiam. L'amore cristiano è la forma più strumentale, interessata, opportunistica di benevolenza, non è mai un fine ma sempre un mezzo per conquistare il massimo profitto possibile, nell'ottica del credente: l'eterna vita beata! Quando è, vero amore cristiano! Quando invece non è vero amore cristiano ma amore cattolico, è tutt'altra cosa. Il cattolico è di un'elasticità morale sublime, non ha paura di peccare, di cadere in quelle tentazioni che nel diritto laico e civile vengono rubricate come reati: non pagare le tasse, per esempio è un reato, per il codice civile, per la morale religiosa cattolica è un modo del peccato, o vizio capitale, dell'avarizia, e ci son sempre confessione e contrizione (formale) a rimettere le cose a posto, a ridare profumo di bucato ai panni sporchi. Il cattolico tipo, (è la storia che lo dice: *Parigi val bene una messa)*, tra vedere e non vedere, cerca in tutti i modi di pregustare anche qui sulla Terra, quelle beatitudini che l'aspettano in cielo, ma essendo la Terra, incorreggibilmente terrestre, le beatitudini, alle nostre latitudini e longitudini presentano molta aderenza alla materia, non sono mai solo astrattamente spirituali, per cui anche tanti uomini di Chiesa non hanno disdegnato di sporcarsi le mani con le ricchezze, e pure se il denaro un po' di puzza la mantiene, le buone intenzioni

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e il suo caritatevole utilizzo possono mondarle, alla bisogna. Con buona pace di Francesco, non l'attuale ma quello di Assisi, vissuto tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo, ossessionato dalla vicinanza del denaro e delle ricchezze in genere, che fuggiva lontano più che se fosse il demonio a pararglisi di fronte. Oggi invece in Italia, con la crisi della grande industria, per le piccole e medie imprese i profitti aleatori in agricoltura e nell'allevamento, lo stop alle assunzioni nei settori del pubblico impiego, a tirare la carretta della precaria economia del Paese rimangono i servizi, specie quelli sociali, e la raccomandazione di un prete difficilmente si rifiuta, meno che meno una buona parola d'un Monsignore. Cosa rispettivamente intendono il vero cristiano e il cattolico tipo con la parola amore non sono neanche lontanamente parenti; l'idea di amore del cristiano si avvicina, o almeno si è nel Novecento avvicinata, a consimili idee dei comunisti, se le parole non sono *flatus vocis* si pensi alla parola più importante per il cristiano: *comunione*, questa si parente stretta della parola comunismo; l'idea di amore del cattolicesimo si avvicina, o almeno nel Novecento si è tragicamente avvicinata a quella dei militaristi spagnoli capeggiati da Franco, dei dittatori militari dell'America latina, tutti inossidabilmente cattolici, o se vogliamo tornare più indietro nel tempo, al XV secolo, a Tomás Torquemada, confessore dei sovrani più cattolici della storia d'Europa, Ferdinando e Isabella e passato alla storia per qualche altro motivo che mi sfugge; un tempo che non è poi così lontano, se lo intendiamo *come durata, che si fugge tuttavia* ma qualcosa lascia: tradizione, memoria, cultura. Agostino, o sant'Agostino, se preferite, insegna. L'amore totalmente laico dell'agnostico oppure dell'ateo chiede poco o niente in cambio, è benevolenza e più ancora compassione per la comune condizione umana; quand'anche chiede ricambio è niente in confronto alla pretesa di aver diritto all'eterna felicità del paradiso, chiede solo di essere ricambiato con altrettanta compassione e benevolenza, qui, nell'ora breve dell'unica vita terrena. Chi si affida per navigar le procellóse acque della vita al fragile vascello del sapere sa che quanto è in suo potere di sapere sarà infinitamente inferiore all'oceano di ignoranza che lo circonda; chi sale la corazzata della fede, deve credere a tutto, o non credere a niente e abbondare la nave, salire su un vascello più leggero, rimboccarsi le meningi e affrontare le fatiche del pensare. *Tertium non datur*, o meglio una terza soluzione ci sarebbe, ma a sentire *Padre* Dante, è la più miserabile di tutte: l'ignavia. Per avere almeno un barlume di idea intorno ai modi in cui un Papa viene eletto, ovvero se l'ascesa al soglio di Pietro è opera imperscrutabile di Dio o risponde a interessi umani, troppo umani, consiglio di vedere la serie *I Medici*, fiction, telenovella, immagini esteticamente pregevoli, ma distante anni luce dalla corretta lettura filologica della storia, quella degli sceneggiati italiani degli Anni Sessanta e Settanta, per esempio, ma che, insomma qualche dubbio lo pone, sul perché e sul percome Lui, a rappresentarLo qui su questa Terra, per Sua volontà avrebbe posto papi italiani in contemporanea con papi francesi che vicendevolmente si davano dell'Anticristo, papi spagnoli che muovevano guerre per dotare i figli propri in senso letterale e non in quello metaforico cristiano per cui saremmo tutti figlioli del Santo Padre, di ogni vescovo e prete, di alcuni frati passati in ruolo, di territori sui quali spadroneggiare, signoreggiare. Di dubbio in dubbio, (un altro aspetto del sano dubitare e che i dubbi l'uno tira l'altro, come le ciliegie, ma con meno effetti negativi sulla tenuta intestinale), uno potrebbe chiedersi: e oggi, attualmente, voglio dire nel XIX, XX, XXI secolo, Dio ha ripreso il pieno controllo elettorale del Suo rappresentante in Terra o magari sono ancora in diversi cardinali, le loro diocesi più o meno importanti sparse per tutto il mondo, in particolare in America latina, Europa mediterranea, Africa e Asia, a decidere chi la domenica saluterà La Città e il mondo dal balcone di San Pietro e benedirà i popoli in giro per il mondo dalla sua Papamobile? *I Medici* sono una serie televisiva anglo-italiana, fosse stata solo italiana mi sarebbe difficile immaginarla così, pur coi suoi tanti difetti, qualche pregio pure lo ha; trasmessa in Italia

per tre stagioni, dall'ottobre del 2016 a questo mese di dicembre 2019, in 24 puntate, come si diceva un tempo per gli sceneggiati TV. A proposito: sapete quanti papi Medici annovera la famiglia originata da Giovanni di Bicci de' Medici? Ben tre! E di cosa si occupavano prevalentemente i Medici? Soldi, banche!La famiglia Orsini? Addirittura cinque! E i Colonna, i Barberini, i Della Rovere, gli spagnoli Borgia, quanti papi, e cardinali? I Colonna di cardinali in famiglia ne contano ben ventitré! Ma i servitori dei servitori di Cristo, di che cosa si occupavano? E oggi, qual è l'origine terrena dei papi che si sono avvicendati e seduti sul trono dell'apostolo pescatore dal Congresso di Vienna del 1814 all'attuale? Anzi gli attuali due (2) papi, quello in attività e quello in pensione, saranno frutto del disegno imperscrutabile di Dio? Ah! Saperlo!

Antonio Loru

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Chirurgia plastica

Tutte pazze per l'ombelico di una supermodella americana.
Per il culo non c'è concorrenza!

La lettera non è di giornata, l'arretrato da smaltire è tanto, la salute in via di Miglioramento, n. 64, ma non ancora in via di Completa Guarigione (ah, ah, ah, battuta tipica di abitanti del Planet of the Apes). Chiedo scusa agli affettuosi lettori e lettrici, ma il nome della supermodella americana, per noi scimmiani è assolutamente incomprensibile: indichiamo la strafiga, come dite voi terrestri, con una fila di asterischi.

Il fantasma dell'ultima moda si aggira nel Paese a stelle e strisce: le donne l'ombelico lo vogliono tale e quale quello della nota supermodella e attrice americana, ***** ********, L'America, Paese che nel '900 godette di una certa notorietà, per aver, questi fieri allevatori di mucche e sterminatori di bisonti, inventato il chewing gum, una pastiglia che masticata dalle 16 alle 18 ore al giorno permette l'espulsione dell'aria esausta dalla teca cranica e la sua sostituzione con aria fresca e pulita, che negli individui di questo popolo oramai marginale e praticamente scomparso dalla scena politica internazionale del pianeta azzurro, sostituisce il cervello, che riempie il cranio degli indigeni di Europa, Africa, Asia e Oceania, dei latinoamericani, insomma dell'homo sapiens sapiens, dei primati in genere, e da recenti studi sembrerebbe anche del paramecio, il simpatico protista infusore, rappresentante degli oligòtrichi, e pur anche inventato un liquido marrone scuro-sporco, frizzante, pensato per sturare i lavandini intasati ma utilizzato in tutto il pianeta come bibita dissetante e per accompagnare concentrati di grassi saturi che da quelle parti chiamano cibo. La moda dell'ombelico alla ***** ********, che furoreggia negli USA, disgraziatamente si sta estendendo anche alla colta Europa, culla e faro della civiltà terrestre. Qui, (scrivo dal vecchio continente, sono cittadino di un noto e Rino Matto centro sardo, San Nicolò Gergei), siamo preoccupati per gli effetti che questa moda potrebbe avere sulla nostra non floridissima economia: le donne, credendo di farsi più piacenti, potrebbero spendere cifre pazzesche per avere con la chirurgia plastica il tortellino di Venere alla ***** ********. Non lo fate!! Gli uomini sono anime semplici, pratiche: il culo ci basta. Il caro, vecchio, modesto, umile culo, così com'è, nature, acqua e, sapone, (quello si!), senza spenderci sopra una cifra. Datemi retta, dimenticate il tortello chirurgico: a posteriori potreste pentirvi della spesa.

Gedeone Silicone

Dyanne Thorne: una mastina di nome Ilsa

Ignazio Gori

L'ultima apparizione pubblica risale all'Ottobre del 2018, nell'ambito del Sitges International Film Festival, in Spagna, dove le è stata dedicata una retrospettiva. Ma prima di questo meritato tributo, a parte qualche sporadica apparizione in piccoli festival americani – inaugurazioni di Drive-in, rassegne horror e splatter, o come testimonial in fiere per collezionisti – dal 1990 al 2017 le sue apparizioni si potevano contare sulle dita di una mano. Di chi stiamo parlando? Di Dyanne Thorne, attrice *stracult* degli anni '70, divenuta celebre per un quartetto di film di genere per i cultori assolutamente indimenticabile: *Ilsa la belva delle SS (1975)*, *Ilsa la belva del deserto (1976)*, *Greta, la donna bestia (1976)* e *La tigre del sesso (1977)*. In questo articolo mi vorrei focalizzare su quelli che a mio parere sono i due migliori film, ovvero *Ilsa la belva delle SS* e *Greta, la donna bestia*, ma prima occorre una breve carrellata biografica per chi ancora non avesse avuto modo di conoscerla. Nota come la sadica aguzzina del genere "Exploitation" denominato *WIP*, ovvero *"Women in Prison"* – del quale in Italia abbiamo avuto lo splendido esempio di *Violenza in un carcere femminile* con la magnifica Laura Gemser e Franco Caracciolo, diretto dalla coppia Bruno Mattei e Claudio Fragasso (ottimo anche il suo *Teste rasate* del 1993), la statuaria Dyanne, nata nel 1943 a Greenwich, nel Connecticut, ha iniziato come modella e poi esordito sul grande schermo in un episodio di *Star Trek* alla fine degli anni '60. In seguito si è legata sentimentalmente con Howard Maurer, musicista e attore in tre dei film della famosa quadrilogia. La Thorne è stata senza dubbio un'attrice di spicco di un cinema per i giorni odierni quasi impensabile, non solo per gli elementi contenuti – l'esplicita crudeltà, i chiari riferimenti al Terzo Reich che richiamerebbero reati di apologia in molti paesi – non dimenticate il recente e controverso caso di Francesca Rizzi, alias Miss Hitler – e per non parlare poi delle femministe – ma anche per ragioni dovute alla tendenze dell'industria cinematografica, anche minore, che ha voluto abortire certi generi o sottogeneri ritenuti "esauriti" per il grande pubblico. Ma io mi chiedo: come si spiega allora che esistano centinaia di migliaia di seguaci in tutto il mondo ancora e ancora disposti a comprare quei film e le memorabilia ad essi legati? Spero di non attirarmi inutile astio considerando Dyanne Thorne, non solo alla stregua di una Laura Gemser, della trans afroamericana Ajita Wilson o di Tura Satana, resa celebre da Russ Meyer (*Faster, Pussycat! Kill! Kill!*), ma ben di più, in quanto star assoluta del genere e non semplice attrice di contorno o caratterista, seppur in termini idolatrici dilatatati, e oserei dire *"poppati"* – a Carole Lombard, a Marlene Dietrich, a Barbara Stanwyck, a Tamara Lees, a Yvonne Sanson … Insomma, Dyanne Thorne in quanto rappresentante unica di un genere "morto" (ma non nell'immaginario intimo collettivo) è un esempio, un'icona che ha sprigionato la fantasia di sceneggiatori, registi e fumettisti, per innumerevoli modelli femminili, *fetish* e non solo (purtroppo anche a scapito del buon senso). Ma come è iniziato tutto, ovvero come è arrivata la Thorne a interpretare *Ilsa la belva delle SS* nel 1975? Come in tutte le storie più accattivanti è iniziata per puro caso e come ribadito dalla stessa signora Thorne, ora splendida 75enne,

è stato il look presentato al provino a fare presa sul regista Don Edmons: stivali alti al ginocchio di pelle nera e cappello militare. Lo slancio del fisico e il portamento giunonico hanno fatto il resto. Era nata Ilsa, la spietata "belva" delle SS, la rabbiosa femmina Dobermann, la perversa dottoressa nazista, una specie di proiezione *transgender*[1] dell'indimenticabile personaggio interpretato da Giovanna Galletti in *Roma Città Aperta* (la nazista Ingrid), un'operazione biotecnica di ultra-femminismo: non a caso lo scopo di Ilsa è quello di dimostrare, attraverso i suoi atroci esperimenti sulle deportate, che la soglia di sofferenza di una donna è molto superiore a quella di un uomo, in una specie di guerra nella guerra, all'ambito delle teorie razziste del Terzo Reich attuate del dottor Joseph Mengele, l'Angelo del Male. E dunque *"Frauen über alles!"*, le Donne su tutti! Altro che *Lili Marlene!* La trama del film è semplice. Ilsa è una crudele dottoressa che opera su alcune cavie ebree, nel reparto femminile di un campo di concentramento, anzi, *pardon!*, un campo di lavoro, come preferivano chiamarlo loro. Alcune tra le vittime vengono bollite vive, altre penetrate da dildo elettrificati, e le loro ferite vengono in seguito innestate da virus di ogni tipo, affinché si arrivi a nuovi sviluppi nel campo della prevenzione delle malattie virali che sterminano i soldati tedeschi al fronte. Di tanto in tanto Ilsa pesca anche dal reparto maschile e dopo aver testato le capacità sessuali dei suoi prescelti, sceglie di evirarli, perché come una Vedova Nera, preferisce uccidere i suoi amanti non assoggettandosi mai al Maschio ma uscendone sempre vincitrice assoluta (la repressa elevazione di genere). Ma anche l'inossidabile Ilsa fa un terribile errore, si invaghisce di un prigioniero americano capace di farla godere come nessun altro prima e questo capriccio le costerà la vita. Wolfe infatti (interpretato dal biondo Gregory Knoph) aizzerà gli altri prigionieri verso una fuga dal campo che sembrava impossibile. Ma il film ha un finale inaspettato e assolutamente geniale: a sbaragliare il campo non saranno gli alleati, ma gli stessi nazisti, i quali distruggendo le prove degli esperimenti si auspicano che i posteri non possano mai credere all'esistenza dei campi di sterminio; che poi sarà anche il farlocco alibi del processo di Norimberga. Sotto quest'ultimo inquietante epilogo, il film ha un substrato anarcoide, e un po' come il *Salò* di Pasolini – per Carmelo Bene l'unico autentico film della Storia, perché "più vero del vero" – dimostra come la violenza, il Male più profondo non si possa mai sconfiggere, eliminare, perché se è vero che il Bene elimina il Male, è il Male ad eliminare il

segue a pag. successiva

1 *Guarda caso l'ultimo ruolo interpretato al cinema è stato nella parte di una trans nel film di Dennis Feldman del 1987 con Jim Belushi Real Men – Noi uomini duri.*

segue da pag. precedente

Male in maniera più efficace e dunque atto a generare altro Male, nella vera catena della vita. Visto che poteva essere altamente frainteso il contenuto del film, il produttore Herman Trager ha voluto – direbbero a Roma con una operazione "paracula" – inserire un incipit dopo i titoli di testa, scelta non da sottovalutare: *"Con questo film vogliamo auspicare che tali spaventosi crimini non debbano più ripetersi"*. I moralisti erano così stati messi a tacere con una museruola adatta. Proiettato senza censure in tutti gli Stati Uniti, il risultato fu un grande successo al botteghino. Ad una prima superficiale visione, *Ilsa la belva delle SS* potrebbe sembrare deliberatamente e gratuitamente esplicito, mentre invece la profondità della psicologia della protagonista andrebbe analizzata attentamente. Il personaggio di Ilsa, per quanto estremo, è terribilmente reale. È questo l'aspetto più sconvolgente del film e il successo inaspettato della pellicola ha praticamente obbligato Trager e la Thorne al secondo capitolo, anch'esso con ottimi incassi, intitolato *Ilsa la belva del deserto*, sempre per la regia di Don Edmonds. Ma come detto mi vorrei soffermare sul controverso film girato da Jesùs (Jess) Franco *Greta, la donna bestia* del 1976, altro *must* per i veri cultori del genere. Questo film (il dvd è difficilissimo da reperire ed io stesso per caso me lo sono trovato in mano in un mercatino delle pulci: i miracoli del riciclo!) è al centro di una controversia. La stessa protagonista afferma di averlo visto solo alla retrospettiva di Sitges, esattamente quarant'anni dopo l'uscita nelle sale, ed esserne rimasta assolutamente scioccata. L'accordo preso con Franco infatti non prevedeva riprese di nudo integrale al di sotto della cintura e il risultato finale – con inganno dunque per la Thorne – risulta un abile lavoro di montaggio di scene girate con la Thorne e altre, la maggior parte, girate in segreto. D'altronde la storia del cinema è piena di queste bravate (secondo i registi indispensabili per la riuscita finale del prodotto) e molte attrici, per varie incomprensioni, si sono viste in tarda età quasi costrette ad abiurare certe opere, dicendo ad esempio di essere state raggirate da registi e produttori, mentre altre attrici, abbassando lo sguardo, ammettono di averle dovute fare semplicemente per ragioni alimentari. Ma anche certi pudori, certe scelte di memoria, vanno comunque rispettati. Oltre ovviamente alla Thorne e alla bellissima Tania Busselier, in *Greta, la donna bestia* l'attenzione era puntata anche sull'altra protagonista, l'attrice spagnola Lina Romay, compagna di Franco e da lui diretta in molti film erotici. La Romay (nome vero Rosa Maria Almirall) – che curiosamente aveva adottato come nome d'arte il nome della sua cantante jazz preferita, la splendida messicana interprete anche di *Due ragazze e un marinaio* (1944) di Richard Thorpe, con la favolosa orchestra di Harry James – è deceduta per un cancro a Malaga nel Febbraio del 2012, a soli 58 anni, ed è alla sua memoria che vorrei dedicare questo articolo. Tornando al film, la trama è conforme al canovaccio del

genere WIP. In un imprecisato paese dell'America Latina, sottoposto a un governo dittatoriale, la resistenza viene combattuta mediante la clinica "Las Palmas" dove alcune ragazze sospettate di far parte del movimento rivoluzionario vengono rinchiuse come soggetti socialmente disadattati o pericolosi. In realtà, la direttrice Greta Delgado (Dyanne Thorne) e il suo braccio destro Pablo Rego (Erik Falk) sottopongono le prigioniere ad ogni sorta di torture e poi le fanno sparire. Abi Philips (Tania Busselier) decisa a scoprire i segreti della scomparsa della sorella Rosa, induce il Dottor Arkos, interpretato dallo stesso Jess Franco, a farla internare. La coraggiosa ragazza viene scoperta e messa insieme alla sorella nei sotterranei di tortura, mentre il traditore Arkos viene fatto uccidere. Abi finirebbe nel nulla, come tante altre, se non l'aiutasse Juana (Lina Moray) la favorita di Greta – perché in questo film Dyanne è una vorace lesbica – e Rego. Quest'ultimo infatti, che

filmava in accordo con la direttrice le torture e rivendeva i nastri ai fanatici degli *snuff movies*, favorita l'insurrezione delle detenute, ne approfitta per filmare il collettivo linciaggio della Delgado, terminato in un cruento banchetto cannibalistico. Il video, visto che tratta una vera morte e dunque materia ricercatissima dagli *undeground snuffs hunters* (cacciatori insospettabili di *snuff movies*), frutterà sicuramente un mucchio di *"dinero"*. Per questo ultimo elemento infatti il film è anche accostato di straforo al cinema cannibalico, un sottogenere dell'Exploitation, che vede i massimi vertici – in una alternanza di rivendicazioni dell'idea originaria – in *Cannibal Holocaust* di Ruggero Deodato del 1980 e *Cannibal Ferox* del mitico Umberto Lenzi nel 1981. Mettendo da parte ogni tipo di complicata avventura di analisi psicologica o sociopolitica, la figura di Ilsa e di Greta (in alcuni paesi si è usata anche la variante Wanda), che ha chiuso i battenti con l'ultimo film nel 1977 intitolato *La tigre del sesso* (*Ilsa, the tigress of Siberia*) diretto da Jean LaFleur, ha avuto un impatto enorme nell'immaginario pulp collettivo e la stessa Beatrix Kiddo, interpretata da Uma Thurman in *Kill Bill* di Quentin Tarantino, seppur in termini diversi, ne ha subito l'influenza. Ma qual è la più intima ragione del successo di Dyanne Thorne e dei suoi cruenti personaggi? Credo che il desiderio sessuale del Maschio, ma anche della Femmina, sia equamente ripartito e spesso miscelato da estasi e tormento, dal godimento e dal dolore e questo connubio non conosce flessione, come non conosce flessione il farsi prigionieri della propria passione; è dunque inevitabile la potenza sessuale, orgasmica, esercitata da Dyanne Thorne su uomini e donne di ogni età e generazione. La figura di Ilsa o di Greta non può essere fraintesa, non si concede a sfumate parodie o grottesche sotto-imitazioni (ci hanno provato e con scarsi risultati), è un soggetto dominante e resistente nell'intimità di milioni di persone – "intimità" intesa come paradiso infernale o inferno paradisiaco – e resta questo a mio modesto avviso il suo fascino inalterato e inalterabile. Così come il desiderio più nascosto nell'animo umano. Per gli appassionati del genere WIP oltre agli analizzati *Ilsa la belva delle SS* e *Greta, la donna bestia* devo assolutamente menzionare *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini (1975), *Violenza in un carcere femminile* del duo Mattei-Fragasso, *La bestia in calore* (1977) di Luigi Batzella, mediocrissimo ma con Salvatore Baccaro in un ruolo indimenticabile e – se mi permettete un *bonus* extra genere - il conturbante *Suor Omicidi (Killer Nun)* del 1979, diretto da Giulio Berruti con un cast eccezionale: Anita Ekberg, Joe Dallessandro, Lou Castel, Nerina Montagnani, Massimo Serato, Alida Valli e Franco Caracciolo; anche se questo film si avvicina più al genere sex-horror conventuale, l'atmosfera è assolutamente assimilabile al resto dei film tirati in ballo. Una menzione aggiuntiva la spreco per il recente *Magdalene* di Peter Mullan, Leone d'Oro al Festival di Venezia del 2002.

Ignazio Gori

Era una notte che pioveva: Il cinema nostro e la grande guerra

"Era una notte che pioveva
E che tirava un forte vento
Immaginatevi che tormento
Per un alpino che stava a vegliar"

Lucia Bruni

Cominciava così una delle tante "canzoni di guerra", quella Prima Guerra Mondiale (1914-1918) esaltata all'inizio come riscatto della nostra indipendenza italiana dallo straniero e poi man mano vissuta come tragica realtà costata milioni di giovani vite. Quale mezzo più valido per invitare a un primo entusiasmo, se non il cinema? Astro nascente delle nuove comunicazioni di massa, il cinema possedeva, oltre al fascino di stimolanti tecnologie, il vantaggio di essere fruito dal maggior numero di spettatori. Quello che non potevano giornali, manifesti, propagande varie, veniva affidato al grande schermo utilizzato come veicolo sia per idealizzare atti eroici (all'inizio del conflitto) sia, poi, per mostrare la vera faccia meno nobile, quella del sacrificio e della disfatta (a partire dagli anni '20). Nel 1915 uscì *Sempre nel cor la patria*, film muto diretto da Carmine Gallone. Si narra la storia tragica di una giovane donna, sposata con un austriaco, che allo scoppio della guerra decide di tornare in Italia e muore eroicamente tentando di sventare un'azione anti-italiana affidata al marito. A questo ne seguirono molti altri e alla fine del 1916 i film dedicati alla guerra erano oltre un centinaio. Alcuni rivolti anche ai bambini come il medio metraggio muto del 1917, *La guerra e il sogno di Momi*, per la regia del cineasta spagnolo Segundo de Chòmon e la sceneggiatura di Giovanni Pastrone, in cui un bambino sogna di salvare la vita al padre che combatte al fronte. Il film è anche uno dei primi a utilizzare tecniche di animazione con effetti speciali (sequenze con pupazzi). Per inciso ricordiamo che Pastrone non era nuovo al genere epico e già nel 1914 aveva girato il grande colossal *Cabiria*, sottotitolato *Visione storica del terzo secolo a.C.*, su soggetto e didascalie di Gabriele D'Annunzio. Nonostante che la qualità di alcuni film di guerra non fosse proprio eccellente, il successo era assicurato perché permaneva il senso della "patria", l'idea della "vittoria" e delle "terre irredente". Man mano che il conflitto andava mietendo vittime, il connubio fra guerra e cinema ebbe una brusca frenata e il pessimismo dilagante subentrò ai primi entusiasmi. *Maciste Alpino*, per la regia di Luigi Romano Borgnetto e Luigi Maggi, è un film nel quale la guerra non verrà affrontata nei suoi aspetti cruenti e negativi bensì con toni che tenderanno a stemperarne la drammaticità. Durante gli anni del conflitto la produzione italiana ed europea in generale perse quantità e qualità diventando succube del successo americano. I temi che maggiormente prenderanno campo durante quegli anni furono orientati più che altro alla esaltazione del comportamento sul campo di battaglia: uomini con l'elmetto e donne innamorate sono spesso protagonisti di una storia che va a intrecciarsi con la guerra oppure il tentativo di sdrammatizzare la guerra attraverso attori come Charlie Chaplin con il film *Charlot soldato*, un muto comico del 1918 per la regia dello stesso Chaplin. Qui il vendicatore degli oppressi sogna di catturare da solo il kaiser e di porre così fine alla guerra. Le origini umili dell'eroe ne fanno un successo in quanto la riuscita dell'impresa è legata al riscatto degli uomini inviati al fronte verso i loro governi che li costringono a combattere una guerra non voluta. Altri registi si servono della paura per dare forza al loro messaggio pacifista come il francese Abel Gance nel suo *J'accuse* ("Per la patria"), un muto del 1919, dove un soldato che torna dal fronte racconta ai suo amici di un sogno fatto: i soldati morti erano usciti dalle loro tombe ed erano tornati alle loro case per vedere cosa era cambiato e per raccontare le atrocità della guerra, ma ciò che trovano è la vita quotidiana nella sua materialità. Tornando all'Italia, dovremo attendere che la Grande Guerra venga raccontata nei suoi aspetti drammatici e meno nobili in film come *Le scarpe al sole* (1935) diretto da Marco Elter, oppure, *Tredici uomini e un cannone*, del 1936, diretto da Giovacchino Forzano, o *Fratelli d'Italia* (1952) per la regia di Fausto Saraceni, e ancora, sempre del 1952, *La leggenda del Piave* diretto da Riccardo Freda, oppure *I cinque dell'Adamello* (1954) diretto da Pino Mercanti, tanto per citarne alcuni. Se questi nominati erano stati soggetti a varie censure (prima da parte del Regime poi, negli anni Cinquanta a opera di alcune gerarchie militari), la svolta avvenne con *La grande guerra*, nel 1959, per la regia di Mario Monicelli e la sceneggiatura di Age Scarpelli e Luciano Vincenzoni. Qui, nonostante i riferimenti a certi canoni della commedia all'italiana, per la prima volta venivano mostrate le vere condizioni di vita dei soldati al fronte. Comunque, per talune situazioni politiche del tempo, anche in questo caso si rivelò necessario addivenire ad alcuni compromessi, ma infine l'eroismo e l'avanzata italiana ne uscivano esaltate. Secondo le parole di Monicelli: "*La Grande guerra* era ispirata al racconto 'Due amici' di Guy De Maupassant. Volevamo sfatare il mito di una guerra favolosa, del grande slancio eroico dell'Italia di cui si era parlato soprattutto durante il fascismo ma di cui si continuava a parlare. Questo anche perché avevamo letto due libri famosi: 'Un anno sull'altopiano' di Lussu e 'Con me e con gli alpini' di Jahler a cui ci siamo poi rifatti prendendone proprio alcuni personaggi e situazioni". Un film "senza compromessi" sulla Grande Guerra fu possibile solo nel 1970 con *Uomini contro* diretto da Francesco Rosi e tratto dal romanzo di Emilio Lussu "Un anno sull'altopiano", collaboratore anche alla sceneggiatura di Tonino Guerra. E' il destino di un giovane tenente che, compresa l'assurdità della guerra, finirà fucilato per aver coperto i suoi uomini accusati di ammutinamento.

"Fratelli d'Italia" (1952) di Fausto Saraceni

"La guerra e il sogno di Momi" (1917) di Segundo de Chomón

Lucia Bruni

La meccanica dei mostri: da Carlo Rambaldi a Makinarium

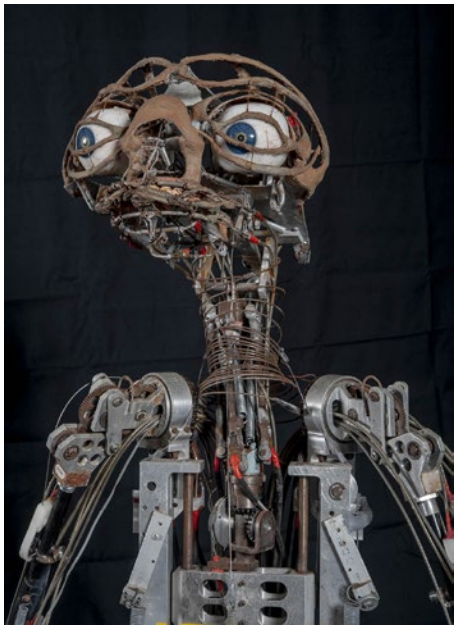
Maria Cristina Nascosi

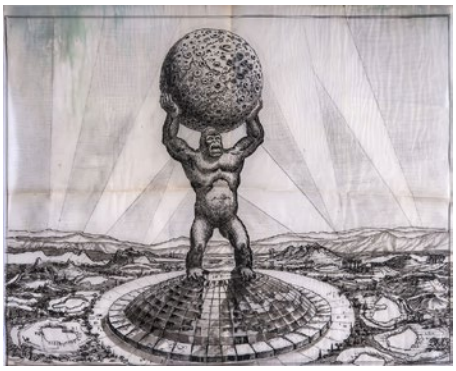
Al Palazzo delle Esposizioni di Roma, è presente *La meccanica dei mostri. Da Carlo Rambaldi a Makinarium*, la prima grande esposizione-evento in grado di svelare al grande pubblico i segreti delle favolose creature prodotte dal ferrarese Carlo Rambaldi, genio autentico ed unico degli effetti speciali cinematografici: i suoi lavori han dato vita ad una bella fetta di storia del cinema e gli han fatto meritare, nel tempo, ben tre premi Oscar, due per i migliori effetti speciali di *Alien* (nel 1980) ed *E.T.- l'extra-terrestre* (nel 1983) ed ancor prima l'Oscar Special Achievement Award per gli effetti visivi di *King Kong*, nel 1977. Carlo Rambaldi (1925-2012) è davvero l'uomo degli effetti speciali, colui che ne ha trasformato il ruolo stesso: da elementi di contesto a protagonisti dei film. Le sue creature sono divenute un mondo riconosciuto e amato, molti film sono identificati con esse, ET, King Kong, Alien di cui si diceva, sono solo alcuni. Ma già prima di Hollywood Rambaldi era uno dei maggiori esponenti degli effetti speciali in tutto il cinema di genere. Suoi sono i soldati alieni nel film-*cult* Barbarella di Roger Vadim, con una giovanissima Jane Fonda. A lui si deve l'ingegnosa figura del Pinocchio di Luigi Comencini, realizzato in meccatronica che garantiva alla marionetta movimenti a distanza mai visti per quell'epoca. Quando nel 1971, in occasione della riapertura dell'istruttoria sulla morte dell'anarchico Pinelli, il giudice dispose un esperimento per ricostruire le modalità di caduta del corpo, fu lui a realizzare il manichino che riproduceva le caratteristiche del corpo. Dopo aver lavorato con i maggiori registi italiani - Lucio Fulci, Lamberto Bava, Pupi Avati, Dario Argento - nella metà degli anni '70, si trasferisce negli Stati Uniti, dove collaborerà con i più ragguardevoli registi dello Star System Hollywoodiano, tra cui Steven Spielberg, Ridley Scott, Oliver Stone, Andrzej Zulawki, David Linch. La sua arte, la meccanica applicata all'elettronica, la *meccatronica*, appunto - *in primis*, magnifico artigianato, essendo figlio d'arte di un costruttore di biciclette - nasce dal basso, da cose semplici, umili, un po' come gli effetti speciali delle origini della Storia del Cinema, quello Muto, quello vero, quello che con una lampada costruiva una volta celeste ed un *plot* incredibile - anche se poi si era laureato all'Accademia delle Belle Arti di Bologna. Ma lui, uomo nato tra le due guerre mondiali, un po' l'ultimo degli Eclettici, in senso rinascimentale, seppe tramutare quella sua 'specialità' in qualcosa di essenziale: non semplici 'accessori', bensì i veri protagonisti del film, un po' ciò che aveva fatto Giorgione col paesaggio rispetto alle figure, se si passa l'azzardato paragone, anacronistico ma non troppo. L'esposizione, curata da Claudio Libero Pisano, è promossa da Roma Capitale – Assessorato alla Crescita Culturale e organizzata dall'Azienda Speciale Palaexpo in collaborazione con la Fondazione Culturale Carlo Rambaldi. Attraverso oltre cento opere e materiali originali, alcuni dei quali inediti, provenienti dall'archivio privato di Rambaldi, la mostra è basata su di un percorso appassionante in grado di tracciare la storia del cinema italiano e internazionale dagli anni Sessanta ai nostri giorni. Pone obbligatoriamente, come detto, l'accento sulla tradizione artigianale italiana, il nostro *cine-made-in-Italy*, insomma, quello che da sempre distingue anche i cineoperatori in generale del nostro Paese. Dalla mano di *King Kong*, con i suoi oltre sei metri di lunghezza, alle diverse versioni di *E.T.* e *Alien*, dai 18 guerrieri, a dimensione naturale, del film *Barbarella* di Roger Vadim alle altre decine di esseri fantastici, la mostra consente di ammirare, per la prima volta ed in maniera inedita, la struttura interna delle creature del maestro ferrarese, quella meccatronica di cui sopra

Carlo Rambaldi, Pinocchio | Fondazione Culturale Carlo Rambaldi. Foto Antonio Idini

Carlo Rambaldi, Studio con proporzioni e movimenti E.T. | Fondazione Culturale Carlo Rambaldi

che consente movimenti iperrealistici ai personaggi. L'esposizione ha un grande valore aggiunto perché 'madrina' del lavoro degli eredi di Rambaldi. Il suo grande pregio è di essersi tramandato alle generazioni successive: il gruppo *Makinarium*, tra i più qualificati


E.T con meccatronica | © Fondazione Culturale Carlo Rambaldi. Foto Antonio Idini


Carlo Rambaldi, Disegno di King Kong | Fondazione Culturale Carlo Rambaldi

al mondo in questo settore, oltre a restaurare per l'occasione le opere di Rambaldi in mostra, è, infatti, presente con un importante settore dedicato alla loro produzione, tra cui diverse creature del film *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone, che ha meritato il David di Donatello nel 2016. Il lavoro di Makinarium oltre più è la dimostrazione della continuità di un'eccellenza del nostro Paese oggi in grado di amalgamare le capacità artigianali con le più sofisticate tecniche del digitale. Il restauro rappresenta un capitolo importante di questa mostra perché, grazie a Makinarium, il recupero delle creature di Rambaldi ha reso possibile la loro fruizione altrimenti perduta. Una mostra tra Passato ed Avanguardie: da non perdere.

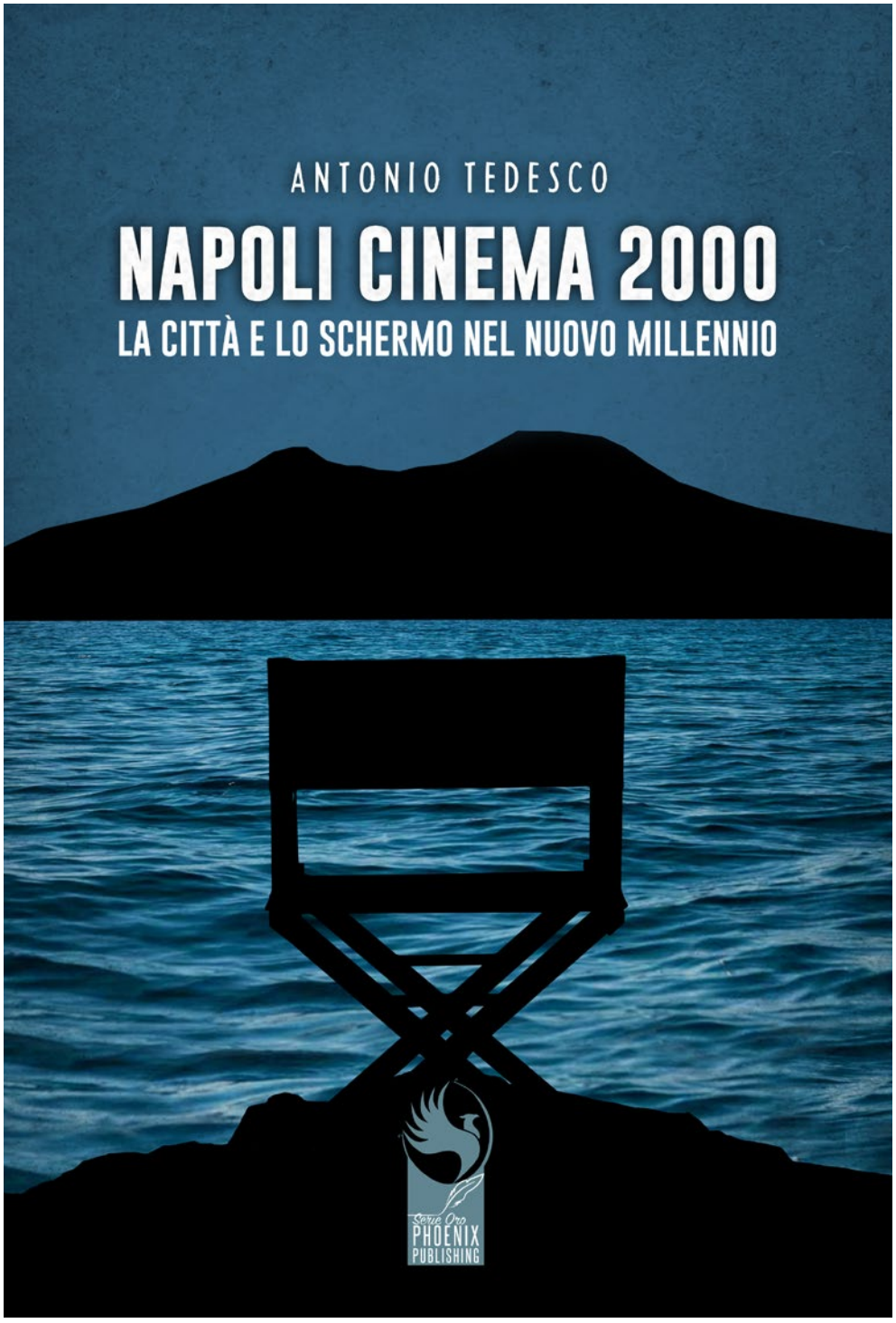
Maria Cristina Nascosi Sandri

***Ulteriori info:* www.palazzoesposizioni.it
LA MECCANICA DEI MOSTRI. DA CARLO RAMBALDI A MAKINARIUM
22 ottobre 2019 > 6 gennaio 2020
Mostra promossa da
Roma Capitale – Assessorato alla Crescita culturale
Azienda Speciale Palaexpo

Abbiamo ricevuto

Napoli Cinema 2000 - La città e lo schermo nel nuovo millennio

Antonio Tedesco



Il mezzo cinematografico, fin dalle sue origini, ha avuto sempre un rapporto privilegiato con Napoli. In questi ultimi anni tale rapporto pare essersi rinnovato su nuovi presupposti che sembrano cogliere il delicato passaggio che stiamo attraversando. Un momento di cambiamento, di crisi, dove il vecchio e il nuovo convivono faticosamente. E non possiamo dire ancora, con precisione, cosa genereranno in futuro. Intanto, cineasti come Garrone, Gaudino, Di Costanzo, De Angelis, Marra, eredi dei pur ancora attivi Piscicelli, Capuano, Martone, con l'occhio affinato dalla partecipazione alla vita di ogni giorno (esercitata in molti casi attraverso la pratica del documentario), ci raccontano vicende sul mondo di oggi. E in particolare su questa parte di mondo così singolare e rappresentativa che è Napoli. A conferma di una cinematografia che sembra tesa a recuperare in pieno le sue valenze antropologiche in barba ad ogni oleografia o luogo comune che per molti anni ha connotato, almeno in gran parte dei casi, l'immagine della città. "Più che un saggio, un libro di storie. Storie fatte di altre storie. Quelle che un certo cinema sta tessendo da circa due decenni a questa parte intorno alla città.", scrive nell'introduzione al libro l'autore Antonio Tedesco, critico teatrale e cinematografico napoletano al suo attivo già monografie su Tarantino, Zemeckis e "Twin Peaks". E Tedesco ha dato al suo excursus nel cinema napoletano dell'ultimo ventennio la struttura in capitoli che da varie angolazioni approfondiscono la forza espressiva di uno dei set naturali più seducenti del mondo, di una delle città più coprotagoniste di sempre. "La città e il suo doppio", "La realtà dentro la fiction", "La città inafferrabile", La città animata", "Tra luci e ombre" sono alcuni titoli dei tredici capitoli che passano in rassegna tra fiction e documentari circa 60 film e una trentina di registi tra napoletani e altri che si sono misurati con una location affascinante ma anche difficile e complessa con risultati di vario livello ma tutti interessanti.
(A.C.)

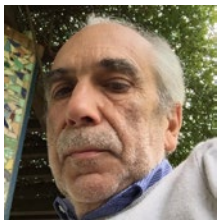
(edito nella Serie Oro ideata e coordinata da Anita Curci)
Napoli Cinema 2000 - La città e lo schermo nel nuovo millennio
Antonio Tedesco
Editore: Phoenix Publishing
Anno edizione: 2019
Pagine: 154 p.
Volume in formato 8° (cm 23 x 15); 150 pagine
EAN: 9788894389685
Euro 12,90

Antonio Tedesco, nato a Napoli, giornalista, critico teatrale e cinematografico, ha collaborato con diversi quotidiani e riviste: Il Giornale di Napoli, E-Polis-Il Napoli, L'Articolo (supplemento campano de L'Unità), Diritto allo Studio (edito dall'Opera Universitaria dell'Università Federico II di Napoli), Hystrio, con il magazine di teatro on line Teatrocult.
È caporedattore del bimestrale cartaceo di informazione teatrale Proscenio, edito dal Teatro Pubblico Campano. Ha pubblicato vari saggi tra cui Quentin Tarantino – Le Guide del Cinema (Ripostes 1996); Il fantacinema di Robert Zemeckis (Falsopiano 1998); Under ground e Trasgressione – Il cinema dell'altra America in due generazioni (Castelvecchi 2000) adottato per alcuni anni nei corsi di Cinematografia Documentaria e Sperimentale al DAMS di Bologna; La scrittura e il teatro (Graus Editore 2007); È accaduto a Twin Peaks – E sta per accadere ancora (Kairos Editore – Serie Oro – 2017)

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Dicembre. Inizia a seguire i nostri programmi video- Iscriviti, è gratuito.



Nicola De Carlo

Qui si parla di Stanlio e Ollio

S.O.S. Stanlio & Ollio | https://youtu.be/nx-VLcKEneXg

Intervista a Oliver Hardy (1950) | https://youtu.be/bgn9UnyX_iM

L'ultima apparizione di Stanlio e Ollio: This is your life (1955) | https://youtu.be/IRiGfNm-GW20

Stanlio e Ollio - 1956 - Ultimo filmato insieme | https://youtu.be/t4p1K8Yki5w

1950, Stanlio e Ollio a Roma: per il loro ultimo film e l'incontro con il Papa https://youtu.be/1QPMd6gRuIo

Alberto Sordi e Mauro Zambuto, intervista del 1995 su Stanlio e Ollio | https://youtu.be/CizF8HycNOA

Enzo Pio Pignatiello racconta "Stanlio e Ollio" | https://youtu.be/Ji_0ZlqhPG0

Stanlio e Ollio - Stupìdo | https://youtu.be/rgIi_6MWS5w

Antologie italiane

Lui e l'Altro (1968) | https://youtu.be/eVZ44gyy_QU

Fuori da quelle Muraglie (1946) | https://youtu.be/BVAsHz8jrzo

Abbasso le donne! (1947) | https://youtu.be/t3JSpjH-GTK4

Via Convento (1947) | https://youtu.be/DjJZC8UlXKM

Non andiamo a lavorare (1947) | https://youtu.be/5r-pfCyOq5nM

I Vagabondi (riediz. de I fratellini, 1960) | https://youtu.be/MlB_fWoaQ7E

Le avventure di Stanlio e Ollio (1950) | https://youtu.be/9FoSoO56WWc

Stanlio e Ollio Gelosia (Allegri poeti, Croccolo-Latini) | https://youtu.be/1B3JdMMnb2w

Il vascello stregato / Allegri poeti (1959) | https://youtu.be/8V6GnfwCuyY

La ronda di mezzanotte / Guerra ai ladri (1933) | https://youtu.be/Qf_84afPcRY

Stanlio & Ollio alla riscossa (1955) | https://youtu.be/J9Rq9soVIvQ

Legione straniera (1959) | https://youtu.be/3HAc1zZbEek

Le disavventure di Stanlio & Ollio (1960) | https://youtu.be/EMvCowaxZcU

Stanlio & Ollio ereditieri (1963) | https://youtu.be/Q6SP_fx6cek

Stanlio & Ollio eroi del circo (1963) | https://youtu.be/dPY4kLOJIU8

Stanlio & Ollio in vacanza (1964) | https://youtu.be/xJGS1_u7jfM

Gli allegri passaguai (1967) | https://youtu.be/fbjJTlvQ-oE

Gli allegri legionari (1967) | https://youtu.be/a9w2n07701A

Stanlio & Ollio teste dure (1967) | https://youtu.be/Hj_ChKh2qio

Il magro, il grasso, il cretino (1968) | https://youtu.be/A6hZlF2V6uI

Per qualche merendina in più (1971) | https://youtu.be/yvEvQHVKuWA

Gli allegri passaguai (1989) - antologia dei comici della collana "CINEHOLLYWOOD: prego sorrida!" | https://youtu.be/JmyL8yo-c9I

Alberto Grifi

Ma chi è questo Grifi di Cristina Mazza e Giordana Meyer

https://youtu.be/XqkotRtEwpU

Intervista fiume di Alberto Grifi (1938-2007), filmaker molto attivo nella sperimentazione dei linguaggi, geniale cine-inventore tra gli anni '60 e '80, nonostante le numerose censure dalla tv di stato e dal circuito cinematografico commerciale, ha nonostante tutto, influito su qualche generazione di filmaker e cinefili. Nel documentario racconta le sue origini e le sue prime esperienze che attraversano la storia italiana contemporanea e gli avvenimenti più importanti della nostra società: l'infanzia durante il fascismo, la fortuna di appartenere a una famiglia di artigiani del cinema dalla quale eredita la passione e la creatività, la scoperta dell'importanza del lavoro cinematografico autonomo e lontano dall'industria del cinema, gli anni '70 e della contestazione giovanile affiancati dell'estrema sperimentazione di nuovi linguaggi, la militanza politica, la continua lotta straordinaria ma necessaria per conservare il proprio territorio di libertà. Questo documentario è stato realizzato con: sequenze tratte dai film di Alberto Grifi : *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lacrima* (1965/67) *Autoritratto Auschwitz* (1967) *Il grande freddo* (1971) *Presentazione di Transfert per kamera"* (1975) *Transfert per kamera* (1967) *La verifica incerta* (1965) coregia Gianfranco Baruchello *Anna* (1973) coregia Massimo Sarchielli *Il manicomio* (1977/1983) *Il festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (1976) *Michele alla ricerca della felicità* (1978) *Leoncavallo... i giorni dello sgombero* (1994) coregia Paola Pannicelli e Collettivo Video Leoncavallo oltre a Immagini tratte dall'Archivio del collettivo Video CS Leoncavallo *Le macchine di Grifi* di Alessandro Barbadoro.

Durata: 27 minuti Anno: 1998 Realizzato da: Cristina Mazza e Giordana Meyer Riprese: Cristina Mazza, Emiliano Battista Montaggio: Giordana Meyer

Da Alberto Grifi a Blob di Maraboshi | https://youtu.be/eQbURzCJRCE

Questo documentario intende dare attraverso voci - che a diverso titolo hanno avuto e continuano ad avere un ruolo importante del mondo della comunicazione -- una traccia di ciò che è stata la sperimentazione filmica degli anni 60/70 italiani. Alberto Grifi e la sua vita movimentata e piena di voglia di capire e di sperimentare mi è sembrata una strada maestra per cercare di coniugare e correlare vari modi di intendere il mondo della comunicazione filmica nei suoi aspetti meno palesati e più interessanti soprattutto sotto l'aspetto della stretta relazione con l'azione politica derivata da esso. Inoltre lo stretto rapporto con "BLOB" che nasce anche dalle continue citazioni di Enrico Ghezzi della "Verifica Incerta" come elemento primigenio e fondante della ormai famosa destrutturazione e ricomposizione che ha dato origine al programma televisivo più interessante degli ultimi decenni, sia per la sua azione politica che per lo stupore e divisione che crea nelle classi sociali a vari livelli. (nel corso del documentario Sanguineti parla dello strutturalismo ed inoltre dell'importanza che Brecht riteneva fondamentale, di dividere e non di unire i giudizi sulle sue opere). Maraboshi Da Alberto Grifi a Blob Italia - 2004 - 42

a cura di Nicola De Carlo

Parasite

Un film di Bong Joon-ho, suo anche il soggetto e la sceneggiatura. Ha vinto la Palma d'Oro al Festival di Cannes 2019 diventando il primo film sudcoreano ad aggiudicarsi il premio. E' stato selezionato per rappresentare la Corea del Sud nella categoria per il miglior film in lingua straniera ai premi Oscar 2020. Attori principali: Hye-jin Jang, Kang-ho Song, Lee Sun-kyun, Cho Yeo-Jeong, Choi Woo-sik, Park So-Dam. 2019

Maria Rosaria Capozzi

Grazie alla falsificazione di alcuni documenti il primogenito di una famiglia povera riesce a trovare lavoro come insegnante presso una ricca famiglia. Da questo evento prende il via una serie di eventi incontrollati che sono una via di mezzo tra il grottesco ed il comico. E' un film per certi versi scandaloso per le immagini truci, sorprendenti ed inedite che fiottano una dopo l'altra senza lasciare quasi respiro: come la vita reale. La sequenza in cui il nubifragio che si abbatte improvviso sulla città danneggia e distrugge case e vite umane che non hanno altro riparo che quei tuguri così come la sequenza del drogato che inconsapevolmente vorrebbe scaricare rifiuti organici nel seminterrato della casa dei poveri. Sequenze sul quale l'autore si ferma lungamente quasi a sottolineare una struttura che ricorda l'inferno dantesco: partendo dalla base, il piano più esterno, quello dove splende la luce del sole, vivono i ricchi, privilegiati. Esseri umani senza coscienza, senza consapevolezza alcuna se non quella delle apparenze. Ad un livello inferiore, quello del seminterrato sopravvive il nucleo fisiologico reietto, dedito a capire ogni giorno come sbarcare il lunario. Al livello sotterraneo vive chi si è voluto ridurre a livello subumano, di topo. I tre mondi sono strettamente collegati l'uno all'altro con un'umanità che sceglie la propria collocazione. Il passaggio da un livello all'altro non è indolore. Quando la famiglia del tugurio, genitori e due figli, sceglie di occupare lo spazio superiore, lo fa con premeditate azioni. La sequenza della figlia che per facilitare la presa in servizio del padre presso la ricca casa, escogita un cinico piano per far si che il giovane autista venga licenziato. E' una sopraffazione continua dove i colpi bassi , il raggiro ed il tradimento sono rappresentati cinematograficamente in modo magistrale. La sequenza della vecchia governante che, a seconda della posizione sociale che si trova ad occupare si comporta da aguzzina o da vittima. E' un film che ben rappresenta la società odierna, degenerata e senza alcun timone se non quello del guadagno e del "mors tua vita mea". Ulteriore messaggio, questa volta, propositivo dell'opera, è la rappresentazione di una cecità mentale che si ha nel momento in cui si vive nell'agiatezza. Ne è di esempio la ricca famiglia che neppure si accorge di avere parassiti in casa, la famiglia dei miserabili. Nucleo familiare che invece, ha acquisito notevole dimestichezza con azioni che portano ad escogitare modi ed espedienti per vivere il più agiatamente possibile. Le scene per far si che la governante venga licenziata. C'è da chiedersi, a questo punto chi sono i veri parassiti: il nucleo dei ricchi che vive mollemente e tranquillamente o la famiglia dei poveri che comunque si da da fare. In una società così fatta, c'è la rappresentazione di una nazione, la Corea del Sud in cui è evidente la mancanza di un solido welfare che permetta alle persone di essere tutelate. Ne è un esempio la famiglia dei poveri che ha sussidio miserrimo. Bong Joon-ho non tralascia l'invadente influenza americana nel suo Paese: è presente nelle battute della ricca moglie che garantisce che la tenda indiana che ha comprato per il figlio è garantita poichè proviene dagli USA. Quindi un'opera che nonostante il genere commedia, non è avulsa da un contesto storico sociale ben preciso, quello odierno. In questo contesto i protagonisti si muovono come schegge impazzite in preda alle emozioni del momento, senza nessuna etica. La scena della famiglia povera che si ubriaca nel ricco salotto dei ricchi per festeggiare la presa di possesso della casa. Fa da padrona anche la follia. La scena in cui l'uomo topo compie la strage ai piani superiori del cerchio dantesco alla festa di compleanno del giovane pargolo è la sintesi di una società disumana e perversa e malata. E' un'opera che nel suo pessimismo grottesco potrebbe avere anche la capacità di inquinare la mente ed il pensiero in negativo.

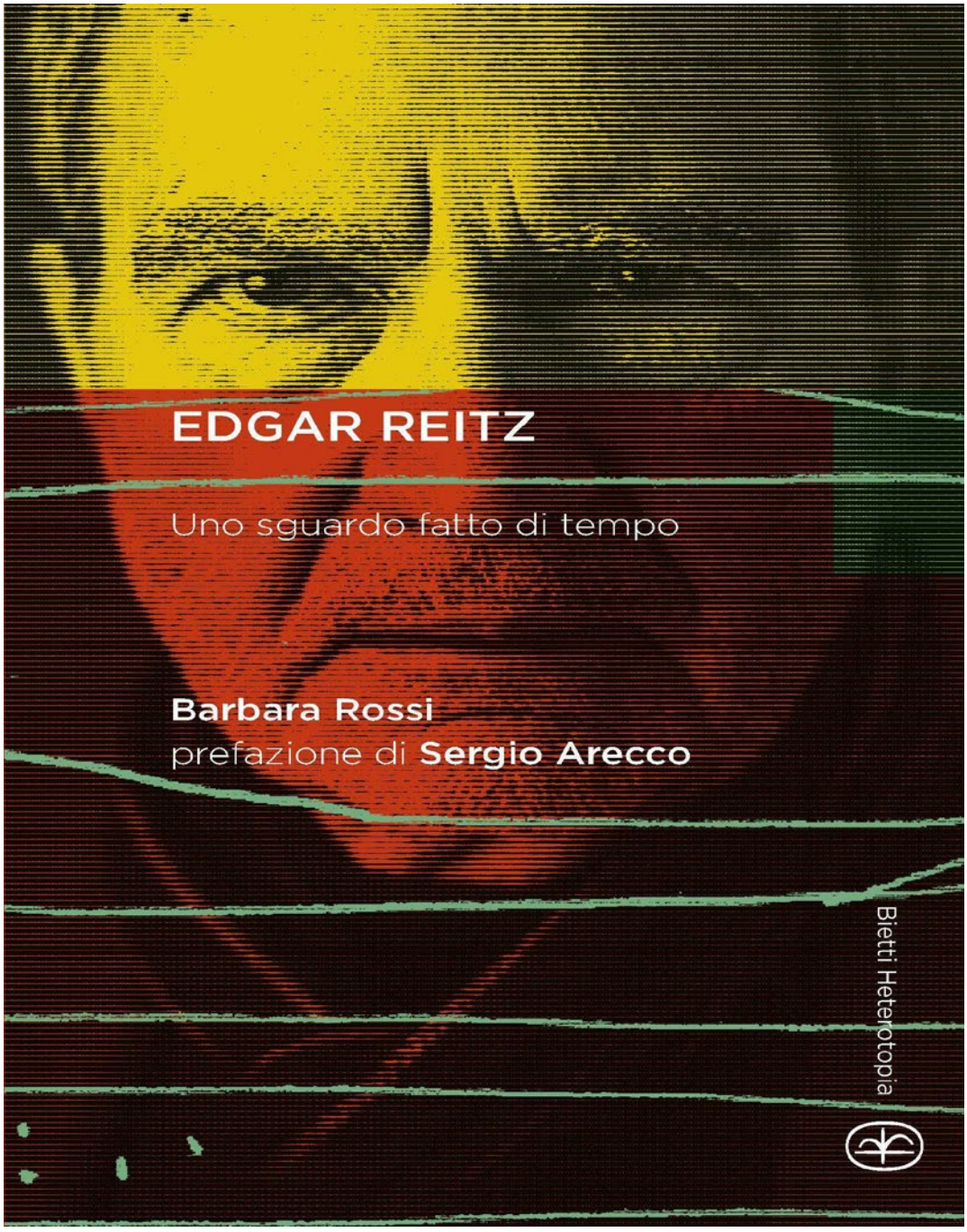
Maria Rosaria Capozzi

Abbiamo ricevuto

Edgar Reitz

Uno sguardo fatto di tempo

A 30 anni dalla caduta del Muro di Berlino la monografia definitiva sul maestro del nuovo cinema tedesco



Sono passati trent'anni dalla caduta del Muro di Berlino e non poteva esserci occasione più giusta per proporre al pubblico di lettori e cinefili un libro su Edgar Reitz, tra i registi più rappresentativi del cinema tedesco contemporaneo. Firmatario, nel 1962, del "Manifesto di Oberhausen" che ha dato il via alla nascita del Nuovo Cinema Tedesco, Reitz ne è stato uno dei massimi esponenti insieme a Fassbinder, Herzog e Wenders, solo per citare i più conosciuti. Noto a livello mondiale per il ciclo di *Heimat*, ha raccontato e tramandato alle giovani generazioni le memorie dell'Europa novecentesca. Oltre al processo di rimozione operato dalla Germania nei confronti dell'Olocausto (*Heimat*) e i fermenti artistici del '68 (*Heimat 2*), Reitz ha saputo restituire, in *Heimat 3*, le speranze e i desideri di rinnovamento legati alla caduta del Muro di Berlino. La ricerca e la sperimentazione sono presenti nella totalità dell'opera di Reitz, i cui temi cardine sono il ricordo, il tempo, lo sguardo del cinema, il femminile. La monografia, che esce nel 2019 per celebrare i trent'anni dalla caduta del Muro, è la più completa e aggiornata sul regista, che vi contribuisce con una lunga, preziosa intervista, ed è arricchita da schede sinottiche dettagliate e da un esauriente apparato biblio-filmografico.

Barbara Rossi , media educator, è laureata in Storia e Critica del Cinema presso l'Università degli Studi di Torino e presidente dell'Associazione di cultura cinematografica e umanistica "La Voce della Luna" di Alessandria. Giornalista pubblicista, cura la rubrica *Le lune del cinema* per la rivista "Cineforum" e collabora con i magazine "**Diari di Cineclub**", "Alessandria News", "dialessandria" e con il bisettimanale "Il Piccolo" di Alessandria. È autrice del volume *Anna Magnani, un'attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood* (Le Mani, 2015). Organizza annualmente, in collaborazione con l'Associazione culturale italo-tedesca di Alessandria, una rassegna con il meglio della produzione cinematografica tedesca contemporanea. Ha organizzato, in collaborazione con l'Università delle Tre Età di Alessandria, la proiezione della trilogia di *Heimat* di Edgar Reitz.

Edgar Reitz
Uno sguardo fatto di tempo
Barbara Rossi
Prefazione di Sergio Arecco
Heterotopia #34
pagg. 350 - . 24,00
con inserto fotografico
ISBN: 978-88-8248-425-5
NOVITÀ
NOVEMBRE
Bietti Heterotopia #34
pp. 350 - € 22,00
con inserto fotografico
ISBN: 978-88-8248-425-5
www.bietti.it/

Ritratto di diva #8

Elizabeth Taylor: la diva dagli occhi viola

Barbara Rossi

Elizabeth Taylor, ribattezzata non a torto "la diva dagli occhi viola" per la particolare sfumatura delle sue iridi - un verde azzurro con sfumature violacee - nasce il 27 febbraio 1932 nel sobborgo londinese di Hampstead Garden. Il padre, un mercante d'arte, e la madre, ex attrice, sono di origini americane e fanno ritorno negli States con la piccola Elizabeth allo scoppio della seconda guerra mondiale. A soli dieci anni la Taylor debutta nel cinema con una piccola parte in *There's One Born Every Minute* e - messa sotto contratto con la Metro Goldwin Mayer - tra il 1943 e il 44' gira due film di discreto successo, *Torna a casa, Lassie!* di Fred MacLeod Wilcox, e *Gran Premio* di Clarence Brown, grazie ai quali si fa notare per la precocità del suo talento. Diventata una giovane donna, a partire dagli anni Cinquanta Elizabeth inizia a interpretare, con la sua bellezza bruna raffinata ma sensuale, ruoli femminili intensi e spregiudicati, anche se con un pizzico di latente fragilità: dalla Leslie de *Il gigante* di George Stevens, 1956, alla Susanna di *L'albero della vita* di Edward Dmytryk, 1957, sino ad arrivare alle due interpretazioni magistrali offerte nei panni di Maggie e di Katherine Holly rispettivamente in *La gatta sul tetto che scotta* di Richard Brooks, 1958, e *Improvvisamente l'estate scorsa* di Joseph L. Mankiewicz, 1959, entrambi tratti dai testi teatrali di Tennessee Williams. Il primo Oscar arriva nel 1961 con il mediocre *Venere in visone* di Daniel Mann, regista che aveva già portato alla conquista dell'ambita statuetta dive del calibro di Shirley Booth e Anna Magnani: la Taylor riveste il ruolo della prostituta d'alto bordo Gloria Wandrous. Nel corso della campagna promozionale per gli Oscar Liz, preda dei postumi di una polmonite, subisce un intervento di tracheotomia d'urgenza, che la salva da un principio di soffocamento. La drammatica esperienza pare fare breccia nel cuore dei giurati per l'assegnazione degli Academy Awards e Shirley MacLaine, anche lei candidata al premio, commenta scherzosa: «Ho perso contro una tracheotomia». Subito dopo la conquista dell'Oscar la Taylor sbarca sul set del kolossal *Cleopatra* di Joseph L. Mankiewicz, che esce sugli schermi nel 1963 rivelandosi uno tra i più sonori fiaschi della storia del cinema. A Liz, invece, la scrittura per il ruolo della "regina del Nilo" porta bene: riceve un compenso di un milione di dollari e, sul set, conosce l'attore inglese Richard Burton, con il quale intrecerà una relazione passionale e tormentata che avrà fine solo, nel 1984, alla morte di lui. Il secondo Oscar, invece, conquistato nel 1967 per il dramma *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Mike Nichols, trova tutti concordi: l'alcolizzata Martha è uno tra i personaggi femminili più intensi cui l'arte della Taylor dà vita, travasando in esso la reale dipendenza dell'attrice da alcol e farmaci. La vita di Liz sul piano personale è stata alquanto travagliata, sia sul piano della salute, funestata da problemi di ogni tipo, sia sul piano dei sentimenti, declinati nel corso di ben otto matrimoni. Tuttavia, "la diva dagli occhi viola" ha rappresentato per molte donne un raro esempio di energia e coraggio anche nelle avversità, di fede nei propri sogni: Lei stessa amava ripetere: «Ho sempre ammesso di essere governata dalle mie passioni».

Barbara Rossi

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

Esce il nuovo numero di Cineforum

SOMMARIO 590

editoriale

Paradossi della menzogna

Con i suoi ultimi film Martin Scorsese sembra aver optato in maniera definitiva per l'approvazione radicale del principio del falso come cifra di comprensione e/o movente originario del suo lavoro di cineasta. Intendiamoci: non è che il tema della menzogna, del non detto e dell'indicibile capace di palesarsi all'improvviso nel conflitto, nell'atto violento (tanto più violento quanto più imprevedibile, nascosto dietro l'apparenza ingannevole dell'intesa) fosse assente nella sua filmografia precedente. Anzi. Ma il finale ri/velatore di *Silence*, con la ricomparsa del piccolo crocefisso nascosto tra le mani dell'apostata Rodrigues; le falsità che costellano la struttura narrativa di *Rolling Thunder Revue* (*A Bob Dylan Story By Martin Scorsese*, non a caso); la scelta consapevole e dichiarata di realizzare *The Irishman* sulla base di un libro che raccoglie anche dichiarazioni inattendibili, o apertamente inficiate da legittimi dubbi di veridicità, da parte di un protagonista spinto da cause sulle quali è possibile fare soltanto supposizioni. Ebbene, questo vero e proprio crescendo non può non essere messo in collegamento con una strategia di autosmascheramento, un desiderio di confessione, quasi a voler aprirsi al pubblico e a se stesso in una ricerca di sincerità (di perdono?). Posizione paradossale, certo, soprattutto se si pensa che la categoria della menzogna, della falsificazione, da sempre si accompagna all'atto del narrare. E questo vale non soltanto a proposito della narrazione cinematografica, anche se nel caso di quest'ultima si aggiungono elementi che spingono in maniera ancora più decisa ed estrema in tale direzione. Narrare i fatti significa automaticamente travisarli: semplicemente inventarli o selezionarli, riportarli in modo inevitabilmente soggettivo, tacendo magari dettagli decisivi in nome delle aspettative e del bisogno di sicurezze da parte dei destinatari del racconto (dobbiamo ancora ricordare una delle battute più famose della storia del cinema sul rapporto tra i fatti e la leggenda?). Ma forse l'operazione di falsificazione più radicale sta proprio nella necessità di dare, attraverso la narrazione, un significato al mondo, a quella rete di relazioni e di azioni e di reazioni che altrimenti davvero non sarebbero che un'accozzaglia di strepiti e furore senza costrutto. Del resto, già la celebre battuta di Macbeth altro non è che una disperata ricerca di senso nel riconoscimento del nonsenso dell'esistenza. Mi sembra interessante, infine, confrontare la scelta di Scorsese (il falso come cuore nero della narrazione/rappresentazione cinematografica) con il proposito "redentore" che invece Tarantino affida al cinema il compito di mostrare come necessaria la distorsione dei fatti storici (tanto della microstoria quanto della Storia in maiuscolo): due approcci apparentemente differenti alla materia narrabile ma in fondo convergenti nello spirito di irriducibilità che ci trasmettono, circa la posizione e la funzione dei film nell'instancabile revisione degli orizzonti del nostro immaginario.

Adriano Piccardi
primopiano
The Irishman p.04
Giampiero Frasca
Lo sguardo dallo spiraglio p. 06
Anton Giulio Mancino
Cupio dissolvi p. 10
i film
Dario Tomasi
Parasite di Bong Joon-Ho p. 17
Roberto Chiesi
Grazie a Dio di François Ozon p. 20
Tullio Masoni
Il Sindaco del Rione Sanità di Mario Martone p.23
Matteo Mazza e Simone Soranna
La famosa invasione degli orsi in Sicilia di Lorenzo Mattotti p. 26
Alberto Morsiani
Le Mans '66 – La grande sfida di James Mangold p. 29
Tina Porcelli
L'età giovane di Jean-Pierre e Luc Dardenne *p. 32*
Edoardo Zaccagnini
Sole di Carlo Sironi p. 35
Alessandro Lanfranchi
Miserere di Babis Makridis p. 38

Alberto Morsiani
Panama Papers di Steven Soderbergh *p. 41*
Claudio Gaetani
Downton Abbey di Michael Engler p. 44
Katia Dell'Eva, Elisa Baldini
The Bra. Il reggipetto – L'uomo senza gravità p. 48

percorsi
Gianni Olla
Palinsesti Antonioni e Pavese. *Le amiche*: Prime prove di un'epica della scomparsa o della fuga dal mondop. 50
Juri Saitta
Ida Lupino Filmaker. L'altro volto dell'American Way of Life p. 58

Premio Adelio Ferrero 2019
Ilaria Puliti
L'adolescenza femminile nel cinema di Alice Rohrwacher p. 68
Desirée Massaroni
Recensione *Santiago, Italia* di Nanni Moretti p. 79
Tullio Masoni
Pratolini trascurato. Una nota su *La costanza della ragione* p. 80

Festival
Chiara Boffelli/Festival Internacional de Cine de San Sebastián p. 85
Paolo Vecchi/Pordenone 2019. Hart, De Mille, Protazanov p. 87
Mariangela Sansone
Ravenna Nightmare International Film Fest p. 89

le lune del cinema a cura di Barbara Rossi p. 92

Teatro

Victor und Victoria torna nei teatri con la temperamentosa Veronica Pivetti

Giuseppe Barbanti

Viktor und Viktoria, lo spettacolo, che vede impegnata anche in questa stagione teatrale nei panni della protagonista Veronica Pivetti, interprete di fiction di successo e diretta al cinema, fra gli altri, da Carlo Verdone e Lina Wertmuller, ripropone sulle tavole del palcoscenico una vicenda che ha goduto di grande fortuna sul grande schermo. Sul piano drammaturgico la curatrice dell'adattamento, Giovanna Gra, dei due film che hanno trattato la storia - il primo tedesco del 1934, soggetto di Hans Hömsburg, regia di Reinhold Schünzel il secondo del 1982 firmato da Blake Edwards che ha avuto ben 7 candidature all'Oscar- ha scelto di rifarsi al primo lungometraggio: rispetto al secondo, ambientato in Francia, il primo, infatti, consente di affrontare in maniera approfondita il periodo della repubblica di Weimar e conseguentemente il momento storico in cui si afferma il nazionalsocialismo con tutti i potenziali sviluppi che ciò consente. Ambientata, quindi, nella Berlino degli anni '30 del secolo scorso, la vicenda vede Veronica Pivetti, misurarsi con un unico personaggio che nella storia viene assumendo un doppio ruolo, nella vita femminile e sulla scena, nella finzione teatrale, ambiguamente maschile tanto da assumere il nome d'arte di Viktor/Viktoria. Per la prima volta sui palcoscenici italiani la trasposizione teatrale del plot cinematografico si rifà alla versione originaria. Veronica Pivetti veste i panni della cantante Susanne Weber, che si stabilisce nella Berlino disastrata della Repubblica di Weimar, spinta dal bisogno e alla disperata ricerca di una scrittura. Qui conosce un attore italiano, Vito Esposito,

si unisce a lui e insieme trovano il modo di cambiare la propria vita, grazie ad una prodigiosa metamorfosi che fa di Susanne Viktor und Viktoria, cioè un temperamentoso *en travesti*, acclamato in tutti i teatri d'Europa, il cui fascino misterioso scatenerà presto curiosità e sospetti. Le atmosfere bohèmien delle prime scene lasciano ben presto spazio a grand hotel, cristalli scintillanti, abiti da sera. *Viktor und Viktoria* passa da un successo all'altro con la brillante compagnia capitanata dalla caustica Baronessa Ellinor Von Punkertin (Pia Engleberth) in cui spiccano Lilli Shultz (Roberta Cartocci), buffa e biondissima ballerina di fila di cui Vito è innamorato e un attrezzista dai modi bruschi e ambigui, Gerhardt (Nicola Sorrenti). Ma, tornati a casa per l'ultima recita, un incontro fatale con il fascinoso conte Frederich Von Stein (Giorgio Borghetti) cambierà per la seconda volta, e probabilmente in maniera irreversibile, la vita di Susanne. Non mancano negli sviluppi della vicenda i riferimenti espliciti all'attualità di una Germania in procinto di diventare nazista. Questo compito viene affidato a un personaggio completamente inventato, l'attrezzista Gerhardt, frutto del suo tempo, impegnato com'è nel dare la caccia a "invertiti e pervertiti". Grande prova di interprete, anche sotto il profilo canoro, quella dell'attrice milanese, aiutata in questo dalla regia di Emanuela Gamba, che fa qualche riferimento al cinema degli anni '20, ma si rivela soprattutto attenta ad assicurare nei diversi passaggi il ritmo richiesto da un testo percorso da colpi di scena, battute di spirito e divertenti equivoci. Le musiche originali e gli arrangiamenti di Maurizio Albeni ben si intonano con lo spirito del tempo Anche scene e costumi di Alessandro Chiti si rivelano essenziali e funzionali tradendo una cura per il dettaglio veramente encomiabile. Uno spettacolo, intenso, coinvolgente e di sicuro divertente, che, nonostante le sfumature leggere, non rinuncia a far riflettere, oggi come 90 anni fa, su tematiche impegnative, come la tutela dei fondamentali diritti civili.

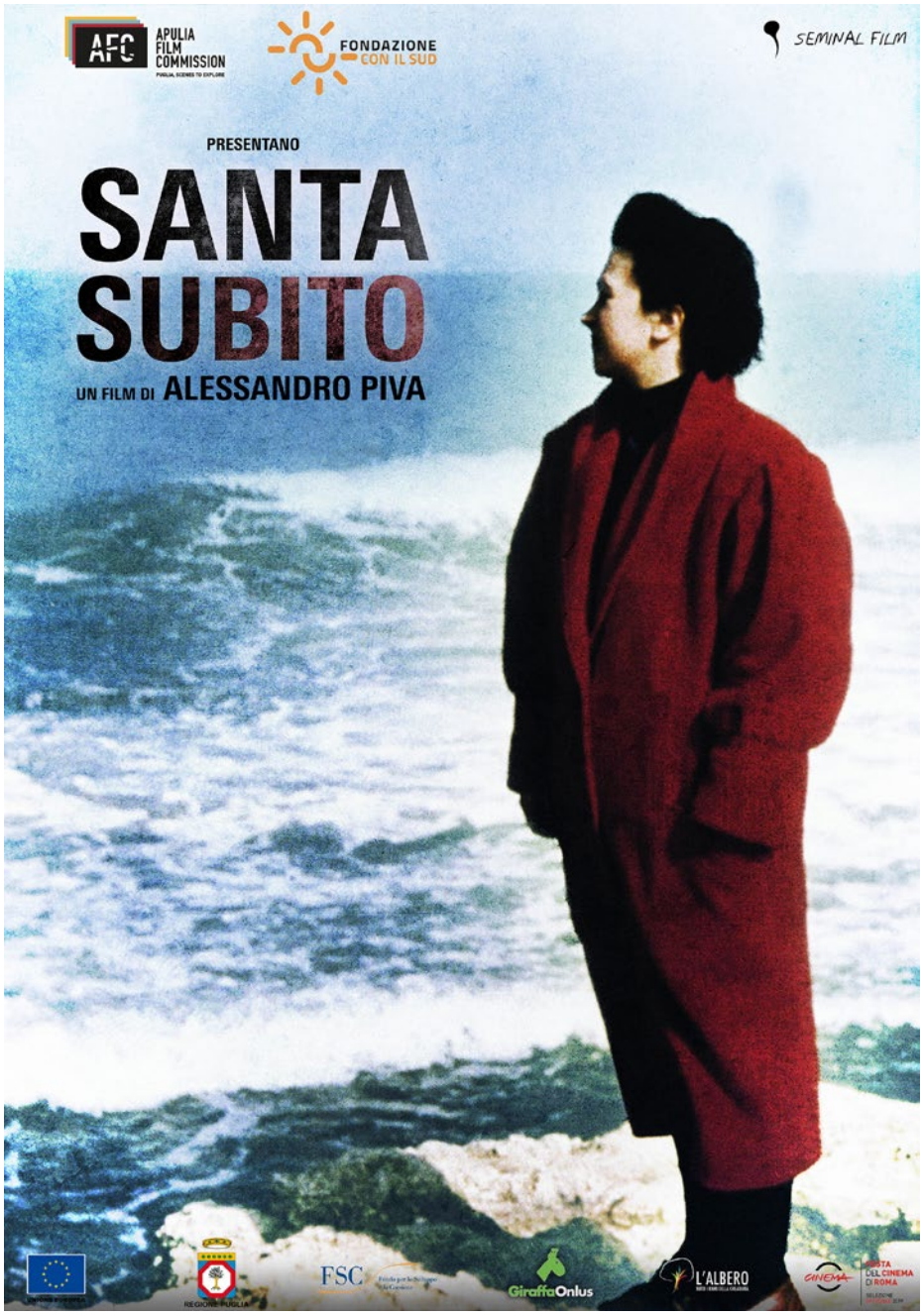
Giuseppe Barbanti

Santa Subito

L'ultimo lavoro di Alessandro Piva è un documentario dal titolo *Santa Subito* (Italia 2019, 60'), girato tra Bari e Paolo del Colle. Soggetto e Sceneggiatura: Alessandro Piva e Laura Grimaldi. Colonna sonora con musiche originali di Mattia Vlad Morleo. Fotografia: Alessandro Piva e Michele Falleri. Suono: Matteo Lugara. Voce narrante dell'attrice Federica Torchetti

Adriano Silvestri

Dopo aver ottenuto il "Premio del Pubblico BNL" alla 14.ma Festa del Cinema di Roma, il regista ha voluto accompagnare la proiezione in numerose sale della Puglia, a cominciare dalla Anteprima per il pubblico, in data 8 Dicembre, al cinema Vittoria di Monopoli - nell'ambito del Sudestival - ed ha presentato personalmente il suo film in tour tra Milano e San Donato Milanese, Roma e Albano Laziale, poi al "Vittoria Peace Film Festival" in provincia di Ragusa ed a Matera, mentre negli stessi giorni oltre trenta cinema italiani programmavano il documentario. Ora i centri anti-violenza, a cominciare da "La Giraffa", hanno adottato il film e lo proporranno nelle proprie sedi. «Palo del Colle. 5 Marzo 1991. La storia di Santa Scorese, una ragazza di 23 anni che viene accoltellata a morte dal suo persecutore, davanti agli occhi impotenti dei genitori e di una società all'epoca impreparata ad affrontare i reati di genere e lo stalking. Aveva subito le morbose attenzioni di uno sconosciuto molestatore, senza mai mettere in discussione la sua vocazione all'aiuto del prossimo e il suo percorso spirituale. Un reato di stalkeraggio prima che esistesse la parola "stalker" e lo stesso reato.» Nel docu-film compaiono: Piero Scorese - Angela Dachille - Mario Defilippis - Dino Tarantino - Don Tino Lucariello, Mariapia Vigilante e soprattutto Rosa Maria Scorese, la sorella di Santa, che ricorda: «Ogni volta che racconto questo film è anche terapeutico per me riuscire a parlare; serve a tenere viva la memoria e credo che possa essere di esempio per tanti. Lo schermo mi sembra il veicolo giusto...». È in corso un processo di beatificazione (ma non viene detto) della ragazza e il film vuole diversificarsi dai servizi giornalistici dedicati all'argomento e, volutamente, ne inserisce uno della TGR Puglia con interviste fatte all'epoca da Enza Caccavo. Nel film tutti parlano di Santa al presente e lo fanno come se la ragazza fosse ancora in vita. Si sfogliano le pagine del suo diario, giorno per giorno, come se fossero state scritte ieri. Va rilevato che non ci sono scene di sangue, non ci sono immagini di ospedali: i fatti sono raccontati unicamente con la viva voce dei testimoni. Sono lontani i tempi in cui il regista salernitano, trapiantato a Bari dai tempi del liceo, debuttava con *Lacapagira* e il successivo film *Mio Cognato*, entrambi girati e ambientati totalmente in questa città. Da allora si è cimentato nel montaggio, nella sceneggiatura, nei testi, nella produzione, negli adattamenti radiofonici ed è pervenuto con maturità al documentario. Annamaria Tosto, Presidente del Tribunale Penale di Bari inquadra i due aspetti che caratterizzano il film: «Uno a valenza "politica", l'altro privato, entrambi centrali. Per me che da 40 anni vivo la magistratura come servizio, il film è un pugno nello stomaco: documenta il fallimento di un sistema che non riconosce quello che è riconoscibile e non garantisce chi chiede garanzie, perché ne ha bisogno più degli altri. L'altro profilo, più intimista, è quello che racconta la "perdita": non è solo un film sulla violenza di genere. È un film sulla desolazione che segue un'amputazione innaturale, del figlio che scompare prima di te; del dolore vissuto dignitosamente e senza fine...». Film prodotto da Apulia Film Commission, Fondazione Con Il Sud e Seminal Film, nell'ambito del progetto "Social Film Found", sviluppato in collaborazione con le associazioni del terzo settore dell'Italia meridionale. È portato avanti con forza - sin dalla sua ideazione - in prima persona da Simonetta Dellomonaco, oggi Presidente della Commission, all'epoca consigliere di amministrazione della stessa. La Fondazione Con il Sud ha sostenuto la lavorazione; ha messo a disposizione delle produzioni - dei sei documentari e dei quattro cortometraggi selezionati per questo progetto - l'importo di 400mila Euro ed ha presentato con successo l'iniziativa alla Mostra del Cinema di Venezia.



Adriano Silvestri

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XXXIV)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

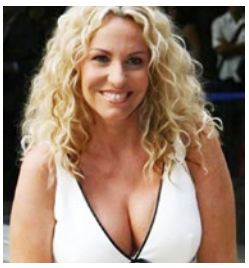
Sandra Milo

Mauro Corona

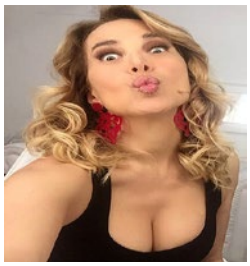
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

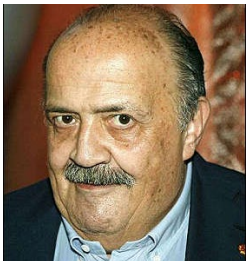
Flavio Insinna

Bruno Vespa

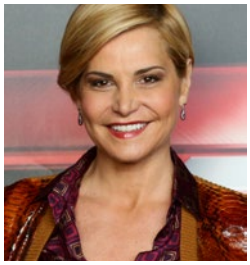
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

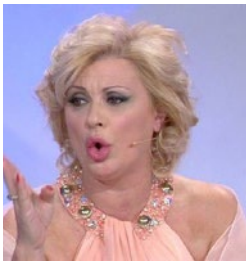
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

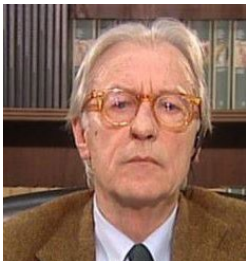
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

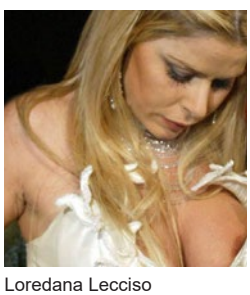
Federica Panicucci

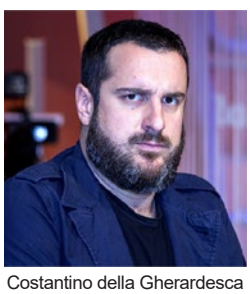
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Giù la testa (1971) di Sergio Leone

Juan Miranda (Rod Steiger): Rivoluzione? Rivoluzione? Per favore, non parlarmi tu di rivoluzione. Io so benissimo cosa sono e come cominciano: c'è qualcuno che sa leggere i libri che va da quelli che non sanno leggere i libri, che poi sono i poveracci, e gli dice: "Oh, oh, è venuto il momento di cambiare tutto" [...] Io so quello che dico, ci son cresciuto in mezzo, alle rivoluzioni. Quelli che leggono i libri vanno da quelli che non leggono i libri, i poveracci, e gli dicono: "Qui ci vuole un cambiamento!" e la povera gente fa il cambiamento. E poi i più furbi di quelli che leggono i libri si siedono intorno a un tavolo, e parlano, parlano, e mangiano. Parlano e mangiano! E intanto che fine ha fatto la povera gente? Tutti morti! Ecco la tua rivoluzione! Per favore, non parlarmi più di rivoluzione... E porca troia, lo sai che succede dopo? Niente... tutto torna come prima!

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro

Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

E' presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact